TAHSİN YÜCEL

KİMİM BEN?



DENEME

CAN

TAHSİN YÜCEL

KİMİM BEN?

Can Yayınları 1976

1. basım: Mayıs 2011

Yayına hazırlayan: Faruk Duman
Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design
Kapak resmi: © iStockphoto.com / Sebastien Cote

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM, DAĞITIM, TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No. 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
www.canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com

TAHSİN YÜCEL

KİMİM BEN?

DENEME

CAN

Tahsin Yücel'in Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:
Aykırı Öyküler, 1989
Haney Yaşamalı, 1991
Peygamberin Son Beş Günü, 1992
Bıyık Söylencesi, 1995
Vatandaş, 1996
Ben ve Öteki, 1998
Komşular, 1999
Yalan, 2002
Kumru ile Kumru, 2005
Mutfak Çıkmazı, 2005
Yapısalcılık, 2005
Yazın, Gene Yazın, 2005*Göstergeler*, 2006
Gökdelen, 2006
Dil Devrimi ve Sonuçları, 2007
Golyan Devrimi, 2008
Yazın ve Yaşam, 2008
Sonuncu, 2010
Gün Ne Günü?, 2010

TAHSİN YÜCEL, 1933 yılında Elbistan'da doğdu. Galatasaray Lisesi'ni ve İÜ Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Aynı bölümde uzun yıllar öğretim üyeliği yaptıktan sonra, 2000 yılında emekli oldu. Yazın araştırmalarına 1969'da yayımladığı *L'Imaginaire de Bernanos* ile başladı. Bunu 1973 yılında yayımlanan *Figures et Messages dans la Comédie Humaine* izledi. 1979'da *Anlatı Yerlemleri*'ni, 1982'de *Dil Devrimi ve Sonuçları* ve *Yapısalcılık*'ı yayımladı. 1976'da *Yazın ve Yaşam*, 1982'de *Yazının Sınırları*, 1991'de *Eleştirinin Abecesi*, 1993'te *Tartışmalar*, 1995'te *Yazın, Gene Yazın*, 1997'de *Alıntılar*, 1998'de *Söylemlerin İçinden* (1999 Sedat Simavi Edebiyat Ödülü), 2000'de *Salaklık Üstüne Deneme*, 2003'te *Yüz ve Söz*, 2006'da *Göstergeler*, 2010'da *Gün Ne Günü?* ve 2011'de *Kimim Ben?* ile deneme ve eleştirilerini okurla buluşturan Yücel, ilk romanı *Mutfak Çıkmazı*'nı 1960 yılında yayımladı. Bunu 1975'te *Vatandaş*, 1992'de *Peygamberin Son Beş Günü* (Orhan Kemal Roman Ödülü), 1995'te *Bıyık Söylencesi*, 2002'de *Yalan* (2003 Yunus Nadi Roman Ödülü ve 2003 Ömer Asım Aksoy Roman Ödülü), 2005'te *Kumru ile Kumru*, 2006'da *Gökdelen* (2007 Balkanika Ödülü) ve 2010'da *Sonuncu* izledi. Öykü kitaplarından, Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanan *Haney Yaşamalı* 1955 yılında, *Düşlerin Ölümü* 1958'de (1959 Türk Dil Kurumu Öykü Ödülü), *Ben ve Öteki* 1983'te, *Aykırı Öyküler* 1989'da, *Komşular* 1999'da (Dünya Kitap 1999 Yılın Kitabı Ödülü) ve *Golyan Devrimi* 2008'de yayımlandı. Pek çok çeviriye imza atan Tahsin Yücel'e 1984'te Azra Erhat Çeviri Yazını Üstün Hizmet Ödülü verildi.

www.tahsinyucel.com

KİMİM BEN?

Kimim ben? André Breton unutulmaz yapıtı *Nadja*' ya bu soruyla girer, hemen arkasından da kimilerimizin belki yaşamları boyunca bir kez bile sormadıkları bu kısacık soruyla gerçeklik duygumuzu temelinden sarsan bir gözleme gelir. Ama ben aynı soruyu çok daha çarpıcı ve çok daha acı biçimde soranlarla da karşılaştım. Ufak bir toplantı yerinde, bir masa çevresinde, başlıca uğraş alanı yazın olan dört arkadaş ekin üstüne bir söyleşiyi bitirip de dinleyicilere döndüğümüz zaman, ön sıralarda oturan yaşlı bir adam yöneltmişti bize bu soruyu: “Kimim ben? Lütfen söyleyin, aydınlatın beni. Binbir dereden su getirmeden, kesin bir yanıt verin!” Soru yüzde yüz içten olduğundan ya da bana öyle geldiğinden olacak, o gün bu gün daha çok bir çığlık olarak anımsarım bu yaşlı adamın çıkışını. Her anımsayışımda da tüm kesin yanıt düşkünlerinin: ülkenin kurtuluşunu çatık kaşlı paşalardan ya da şişman saptırmacılardan, yaşlı ninenin ölümden kurtuluşunu yalancı hekimlerden ya da üfürükçülerden bekleyenleri düşünürüm. Kendiliğinden kurulan bu bağlantı nerdeyse doğal görünür bana. Öyle ya, bizim yaşlı adam da ötekiler gibi aynı zamanda çözüm niteliği taşıyan bir kesin yanıt bekliyordu bizden; o da, saçlarından ve yüzündeki bunalım anlatımından belliydi, sorusunu yıllar yılı kendi kendine ve daha nicelerine sorduktan sonra, son bir umutla bizlere yöneltmekteydi; o da, ötekiler gibi, sorusuna doyurucu bir yanıt veremeyecekleri önceden belli olan kişilere başvuruyordu. Tüm ötekiler her soruna aynı çözümü: kendilerininkini gösterirken, en azından bu konuda bizim kesin bir yanıtımız yoktu, bulanık bir yanıtımız bile olamazdı, olsa olsa bize yöneltilen sorudan çıkarılacak başka sorularımız olabilirdi.

Ne olursa olsun, “Kafa kâğıdına bak, bey amca, orada görürsün kim olduğunu”, diyerek başımızdan savamazdık yaşlı adamı. Bizimle dalga geçmiş olması da olanaklıydı kuşkusuz, ama sorusu hiç de saçma bir soru değildi; uzun süre ve tutkuyla yinelenmesi durumunda, sıradan insanı bir Hamlet’e dönüştürebilecek türden bir varoluşsal sorundan kaynaklandığı bile söylenebilirdi. Öyle görünüyordu ki bu yaşlı İstanbul efendisi yıllardır bir kimlik, dolayısıyla da bir birlik özlemiyle yanıp tutuşuyor, özel yaşamında ve çevresinde dağınıklık, kargaşa ve çelişkiden başka bir şey göremiyordu: evde olsun, lokantada olsun, sofrasına aynı zamanda hem çiğköfte, hem kievski gelebiliyordu; radyosunda hem Dede Efendi ve

İbrahim Tatlıses, hem Brahms ve Frank Sinatra dinliyor, sokakta başı açık dolaşan hanımlarla saçlarını sımsıkı kapatmış hanımların nerdeyse eşit sayıda olduğunu, kara çarşaflı hanımların da onlara yetişmeye çalıştıklarını görüyordu. Benzer temel karşıtlıklar yazından yönetime, öğretimden politikaya, her alanda saptanabiliyordu. Kısacası, tutarlı ve sürekli bir ekinsel ortamda yaşadığımız söylenemezdi. Bizim yaşlı dinleyicimiz de "Kimim ben? Lütfen söyleyin, aydınlatın beni!" derken çok büyük bir olasılıkla "Bana ulusumun ekininin yapısını tanımlayın ki kim olduğumu ve nerede bulunduğumu bileyim", demek istiyordu. Haklı olduğu da kesindi bence: ikide bir önümüze çıkarılan beylik toplumsal değerlere bağlı kalmadığı sürece, içinde yaşadığı ekini benimsemekte zorlanıp duracaktı, çünkü, göründüğü kadarıyla, gerçekleştirilmesi olanaksız bir ülkünün: kendi içinde yüzde yüz tutarlı ve katışıksız bir ekinin ardından koşmaktaydı, içinde yaşadığı ekinin çelişkileri karşısında kişiliğinin bir anlamda parçalandığını sezinleyerek ikide bir "Ben kimim?" diye sormaktan kendini alamıyor, beylik çözümlerle yetinemediği için de sorusuna hiçbir zaman tutarlı ve bütüncül bir yanıt bulamıyordu. Arayışında yalnız olduğu da söylenemezdi: toplum eski "şanlı" günlerin özlemiyle yanıp tutuşan tarih ve dil hocalarıyla, sözü döndürüp dolaştırıp dini bütün ve kılıcı keskin atalarımıza getiren köşemenlerle doluydu. Ama aradıklarını: tek, arı ve çelişkisiz bir ulusal ekini ne beş yüz yıl öncesinde bulabilirlerdi, ne gelecekte. Nedeni de açıktı: bu arkadaşlar toplumu doğayla karıştırmakta, ekinsel öğeleri doğal öğeler olarak görmekteydiler. Doğru, belli bir yabancılaşmanın soluğunu ensemizde duyduğumuz çok olurdu, ama düşlediğimiz arılığı da ne beş yüz yıl öncesinde bulabilirdik, ne gelecekte. Hitler'inkinden de tümcül bir zorlamayla ırkçı ülkünün bu konuda bir ölçüde başarıya ulaşacağı düşünülebilirdi. Ama böyle bir "arı ırk" için bile arı bir ekin nerdeyse olanaksızdı, çünkü, özü açısından, hatta özü gereği, ekin doğanın karşıtıydı.

Yirminci yüzyılın en büyük ve en ilginç dilbilimcilerinden biri, Emile Benveniste "İnsan doğaya değil, ekine doğar", diyor, ekini de *insan ortamı*, dirimsel işlevlerin gerçekleşmesinin ötesinde, insanın yaşamına ve etkinliklerine biçim, anlam ve içerik veren her şey diye tanımlıyordu. Belki de bu nedenle çoğumuz bir tür doğa olarak algılıyorduk onu, belirimlerini, değişimlerini, hatta çelişkilerini doğal buluyor, kendimizi onun akışına bırakıyorduk.

Ama ekini doğayla özdeşleştirmek, hatta doğaya benzetmek yanlıştır. Kimilerinin düşündüğünün tersine, bağdaşık ve kapalı bir yapı değildir ekin. Doğayı bile belirli bir oranda değiştirdiğine sık sık tanık olduğumuz insan usu ve insan eli, açık bir biçimde böyle bir amaç gütsün, gütmesin, ekini çok daha kolay, çok daha çabuk ve çok daha kapsamlı bir biçimde değiştirir, değiştirmesi de olağandır. Bu nedenle ekinlerin evrenselliğinden söz edemeyiz. Bir Fransız, bir İngiliz, bir Japon, bir Suudi ekini vardır. Ama birbirinden çok farklı, hatta birbirine karşıt ekinlerin varlığı bile hiçbirinin kendi içine kapalı kalmadığını, kalamadığını gösterir. Kimileri daha az açıktır, kimileri daha fazla, ama, özellikle günümüzde, hepsi de başka ekinlerle etkileşim içindedir. “Özellikle günümüzde” diyoruz ya, eski dönemlerde de şaşırtıcı sayılabilecek örnekleri var bunun. Döneminin en büyük güçlerinden biri olan Osmanlı İmparatorluğu halkının ekininin en temel öğesi olan türkçeyi Arap ve Acem dillerinin öğeleriyle karıştırarak nerdeyse bir yabancı dil olarak nitelenebilecek yapay bir ekin ve yazın dili oluşturmuştur. Aynı ölçüde dizgesel ve kararlı bir biçimde olmamakla birlikte, aynı eğilimin bugün de bir başka yönde sürdürüldüğüne tanık olmaktayız.

Ama yabancı dillere ve yabancı ekinlere gösterilen aşırı hayranlık ve bu hayranlığın sonucu olan özenti ve öykünü bir yana, günümüzde düşünce açısından olsun, yazın açısından olsun, yaşam biçimi açısından olsun, etkileşim, özellikle de etkilenim eski dönemlerdekinden çok daha fazla. Günümüzün çok gelişmiş ve çok yaygınlaşmış iletişim aygıtları da bu etkilenimi daha bir hızlandırıyor. Böylece ulusal ekinlerin değişik etkiler altında bulanıklaştıklarına tanık oluyoruz, Fransa ve İngiltere gibi ülkelerin hem köklü, hem olabildiğince arı ekin alanları bile eski arılığını yitirmeye başlıyor. Bizimki gibi ülkelerdeyse, bu bulanıklık ağırlığını çok daha güçlü bir biçimde duyurmakta. Hiç kuşkusuz, insan gene doğaya değil, ekine doğuyor, ama, özellikle günümüzde, ekinde doğanın bütünlüğünü bulmak boş bir düşten başka bir şey değil. Bizim yaşlı adamın beni ve arkadaşlarımı “Kimim ben?” diye sıkıştırması da büyük olasılıkla kimliğini bağlayabileceği ya da kimliğinin bağlı olduğunu söyleyebileceği bir ekin, kendi içinde tutarlı, kendi kendisiyle bağdaşık bir ulusal ekin görememesinden kaynaklanmaktaydı. Bugün nerdeyse her ülkede saptanabilecek bir durum bu, ama bizim ülkemizde çok daha yüksek bir düzeyde.

Söylemek bile fazla, Benveniste'in saptamasını değiştirmiyor bu: insan hep ekine doğuyor, ama içine doğduğu ekinin yüzde yüz arı, yüzde yüz bütüncül bir ekin olması gerekmiyor. Dahası, başka ekinlerin düşünsel ve araçsal ürünlerini sınırlarından içeri sokmayan bir toplum tasarlamak bile zor bugün, hep bir şeyler alıyoruz başka toplumlardan, aldıklarımızın kimilerini kolaylıkla benimsiyor, kimilerini benimsemekte zorlanıyoruz, ancak, zaman içinde, aldıklarımızın büyük çoğunluğu yabancılığını tümden unutturtacak kadar bizim ve bizden oluyor. Bugün roman Türk yazınının önde gelen türlerinden biri, oysa tarihi iki yüzyılı bile bulmuyor. Televizyonunda bir Amerikan dizisi izleyen nine de ne görece yeni bir buluştan yararlanmakta olduğunu düşünüyor, ne de bir "gâvur icadı" karşısında bulunduğunu.

Ama bizim yaşlı izleyicinin duyarlığını da yabana atmamak gerekiyor.

Kasım, 2010

GERÇEĞEBENZERLİK

Yazının öyle çok tanımları yapılmış, ne olduğu ya da ne olmadığı konusunda öyle çok görüşler ileri sürülmüştür ki art arda sıralamaya kalksanız, sayfalar yetmez. Ama bu tanım ve gözlem bolluğu bile bir göstergedir, gene ona ışık tutar bir ölçüde: kolay kolay ele gelmeyen bir nesne karşısında bulunduğumuzu, en iyi tanımların bile onu tüm yönleriyle kuşatmaya yetmeyeceğini gösterir. Bu yüzden olacak, yazın söz konusu olunca, tanımları fazla önemsemeyiz, bu nedenle de belleğimizde tutmaya çalışmayız. Hiç kuşkusuz, en sıradanının bile doğru bir yanı vardır, ama hiçbiri göndergesiyle yüzde yüz örtüşmez bence. Bereket, yazını tanımak, hatta değişik belirimlerini birbirinden ayırmak için tanımlara fazla gereksinimimiz yoktur. Roman, öykü, oyun, şiir, deneme, on yaşında bir çocuğun önüne yüz kitap koyun, kısa bir sürede yanlışsız olarak ayırıp sınıflandırır bunları size.

Neden? Tür kavramı yazın kavramından daha açık, daha yalın, daha ele gelir olduğu için mi? Pek değil. Örneklerini birbirlerinden kolaylıkla ayırabilmemize karşın, tür olgusu yazın olgusundan da karışıktır. Burada, olsa olsa, yazının tanımları arasındaki farklılıkların bu tanımlara girişenlerin öncelikle belli bir türden, belli bir türün özellik ve isterlerinden yola çıkmış olmalarından kaynaklanması olasılığından söz edilebilir. Buna karşılık, değişik türlerde yapıt vermiş ya da değişik türler üzerinde ayrıntılı incelemeler yapmış kişiler için bile bir yazın tanımında tüm yazın türlerinin özelliklerini göz önünde bulundurmak kolay değildir. İster tanım söz konusu olsun, ister başka şey, çoğu yazın adamlarının yazından söz ederken öncelikle kendilerini ilgilendiren türden yola çıktıkları sık sık tanık olduğumuz bir gerçek.

Örneğin Michel Tournier “Yazar her dokunduğunu yüceltir. Sıradan bir yazarsa, nesnelere ve kişilere özlerine yabancı, üzerlerine yararsız süsler gibi yapışan, yakıştırma nitelikler vererek güzelleştirir onları. Oysa iyi yazar hiçbir şey eklemez gerçekte. Genel olarak tözün saydamsızlığında boğulmuş ince ve hoş yapıları aydınlığa çıkararak içeriden aydınlatır. Burada *tanıma* izleğine geliyorum gene. İyi yazarın okuru okuduğunda yeni şeyler bulgulamalı, varlıklarını öteden beri en azından sezinlediği için inandığı gerçeklikleri tanımalı, yeniden bulmalıdır. Yazarın ustalıkla sürdürdüğü bir yanılsama mı söz konusudur? Belki de. Belki de en üstün

sanat bunlara güven uyandıran ve okurun geçmişinde uzak bir çağrışım yaratan bir eskiden-görmüşlük havası vererek yeni şeyler yaratmaktır", derken, ne romandan söz eder, ne romancıdan, ama yazar diye nitelediği kişinin öncelikle romancı, sanat niye nitelediği şeyin de öncelikle roman olduğunu hemen anlayıveririz. Aynı biçimde, Marcel Proust da "Yazmak anımsamaktır", derken, genelin alanında kalır gibi görünür; hiç kuşkusuz onu okuduktan sonra, "Yazmak anımsamaktır. Ama okumak da anımsamaktır", diye ekleyen François Mauriac da öyle. Ama her ikisi de gerçekte yalnızca romanı, belki romanın da belirli bir türünü düşünür.

Gerçekten de, andığımız gözlemlerin genel olarak anlatı sanatına, yani roman ve öykünün tüm türlerini kapsayan bir bütüne bağladığımız zaman bile, yüzde yüz doğru olduklarını, tüm anlatı türlerini kapsadıklarını kim ileri sürebilir? Örneğin Tournier gözleminde ne ölçüde haklıdır? "Sıradan bir yazarsa, nesnelere ve kişilere özlerine yabancı, üzerlerine yararsız süsler gibi yapışan yakıştırma nitelikler vererek güzelleştirir onları!" sözünün gerçekle yüzde yüz örtüştüğü söylenebilir mi? Yazar ya da romancının konumu gerçekten var olan bir kişiyi giydiren terzinin, gerçekten var olan bir odayı düzenleyen iç mimarın konumu mudur? Elbette hayır. Nesneleri ve varlıkları da, onları güzelleştirmekte kullandığı bezekleri de yazarın kendisi tasarlayıp söze döktüğüne göre, bezek mi kişi ve nesnelere yabancıdır, kişi ve nesneler mi bezeğe, nasıl bilebiliriz? Temel işlem gözlemlenmiş ya da tasarlanmış şeylerin söze aktarılması olduğuna göre, sorun öze yabancı kalıp kalmamak değil, birbirleriyle bağdaştırılması gereken öğelerin bağdaştırılıp bağdaştırılamamasıdır. Bu durumda da başka türlü ele alınması yanlış olur.

Michel Tournier, "Oysa iyi yazar hiçbir şey eklemez gerçekte", derken, özel olarak belirli bir roman, genel olarak da belirli bir yazın anlayışını ortaya koyar. Bu anlayışa göre, daha romana ya da şiire dökülmeden önce de var olan bir gerçek vardır, gerçek bir dünya, gerçek nesneler ve gerçek kişiler vardır; iyi yazar, hepsinin derinliklerine inip gizine varmış bir özne olarak, *içlerinden,* derin ve geçerli özleriyle aydınlatıp gösterir onları bize. Hiç kuşkusuz, bir fotoğrafçı gibi yapmaz bu işi, sanatının gerekleri uyarınca, belli bir oranda dönüştürür; ama, ne olursa olsun, yaptığı şey *önceden* var olanı görünür ya da anlaşılır kılmaktır. Başlıca işlevi budur. "İyi yazar gerçekten hiçbir şey eklemez!" sözünü başka türlü yorumlamak nerdeyse olanaksızdır.

Bu tanıma uyan iyi yazarlar çoktur; Michel Tournier’ nin kendisi de bu tür yazarlar arasında sayılabilir. Ama iyi yazarı yalnızca bu özellikle tanımlamak ne ölçüde doğrudur? Özel olarak romancının, genel olarak yazarın (bu arada, ozanın), daha genel olarak da sanatçının (bu arada ressam ve bestecinin) hep önceden var olan bir gerçekten yola çıktığını, bize o gerçeği yansıttığını kim ileri sürebilir? Yazarın hep gerçekten, gerçek kişilerden ve gerçek nesnelerden yola çıktığını varsayalım, onların gerçekliklerini bozmak ya da gerçekliklerine bağlı kalırken, onları belirli bir amaç doğrultusunda, özlerine uymayan, yakıştırma niteliklerle donatmak da iyi bir yazarın gerçekleştirmek isteyeceği bir amaç olamaz mı? Dahası, bu yazar nesnelerin ve kişilerin *ince* yapılarını bu yoldan daha iyi ortaya koyabileceğini düşünemez mi? Örneğin Rabelais’ nin *Gargantua*’sı, Hugo’nun *Notre-Dame de Paris*’si ya da Kafka’nın *Şato*’su böyle bir düşüncenin ürünleri olarak gösterilemez mi? Bence gösterilebilir.

“Yazmak anımsamaktır” kesinlemesi de bir gerçeği dile getirmekte. Mauriac’ın kesinlemesine gelince, belirli bir gerçeği dile getirmesi bir yana, hem Tournier’nin gözlemini, hem de, kurgusu, içeriği ve bildirisiyle, Proust’un yapıtını doğrulamakta. Ama “anımsamak” sözcüğüne genellikle verdiğimizden çok daha kapsamlı bir anlam vermek, örneğin, çelişkin gibi görünecek bile olsa, anımsamanın düşlemeyi de kapsadığını benimsemek koşuluyla. Öyle ya, *Yitik zamanın ardında*’nın yalnızca bir anımsama etkinliğinin ürünü olduğunu kim ileri sürebilir? Öte yandan, çok iyi bir bilim-kurgu romanının oluşumunda anımsamanın da önemli bir işlevi bulunabilir, ama böyle bir yapıtın yazarının, hiç kuşkusuz kendi öznel gerçeği doğrultusunda, bambaşka bir evreni, yüzyıllar sonrasının gerçeklikleri fazlasıyla kuşkulu insanlarını ve nesnelerini düşleyerek yazdığı kuşku götürmez. Bu bile yazarlarımızın söylediklerine gölge düşürür.

Ya okumanın da bir anımsama biçiminde tanımlanması ve, Tournier’nin yazdığı gibi, iyi bir yazardan okuduğumuz şeylerin bizim için birer “tanıma” olması, okurun bunlarda “yeni şeyler” bulgulamaktan çok, “varlıklarını öteden beri en azından sezinlediği için inandığı gerçekleri, gerçeklikleri” yeniden bulması? Tournier, “Yazarın ustalıkla sürdürdüğü bir yanılsama mı söz konusu? Belki de. Belki de en üstün sanat ona güven uyandıran ve okurun geçmişinde uzak bir çağrışım yaratan bir eskiden-görmüşlük havası vererek yeni şeyler yaratmaktır”, derken, bir kuşkuyu dile getirir, ama, dile getirdiği olasılığın benimsenmesi durumunda, sanatı bir tür

göz boyamacılık olarak algılamak gerekeceğine göre, bunu sanatçının anlatım gücünü vurgulayan bir benzetme biçiminde anlamak daha doğru olur. Üstelik, ister göz boyamacılık, ister başka bir yaklaşım söz konusu olsun, yaratımın bizde her zaman bir eskiden-görmüşlük izlenimi yarattığı çok kuşkulu. Örneğin ben, yaşamımın değişik dönemlerinde, Balzac'ın, Flaubert'in, Dostoyevski'nin, Proust'un ya da Gide'in yapıtlarını yeniden okurken, arada bir kendi deneyimlerimle okuduklarım arasında bir koşutluk ya da yakınlık kurduğum olsa bile, bir "eskiden-görmüşlük" ya da eskiden-yaşamışlık duygusundan çok, güçlü bir katılım duygusuna kapıldım, bir başka deyişle, okuduğumu daha önce kendim de yaşamışım, kendim de duymuşum, düşünmüşüm ya da düşlemişim gibi bir duyguya kapılmaktan çok, yeni bir serüven olarak yaşadım; daha başka ve daha alçakgönüllü bir deyişle, yaşanana, düşünülene, duyulana ya da düşlenene tanıklık etme duygusu içinde sürdürdüm okumamı. Daha ilginci, Balzac'ın Rastignac'ı, Rubempré'si ve daha nice kişisi, Flaubert'in Frédéric Moreau'su, Charles Bovary'si, eczacı Homais'si ve daha nice kişisi, Dostoyevski'nin Prens Muşkin'i, Nastasia Filipovna'sı, Raskolnikov'u ve daha nice kişisi anılarımda hep birer tanıdık olarak kaldı, serüvenleriyle deneyimlerimi, duygularımı ve bilgilerimi zenginleştirdiler. Ama, yazınla uğraşanlar çok iyi bilirler, bu olgunun nice zamandır kullanılagelen bir adı vardır: gerçeğebenzerlik.

Ancak, hemen belirtelim, nice zamandır kullanılagelmesine karşın, gerçeğebenzerlik donmuş bir kavram değildir: tek bir gerçeklik biçimine bağlanmaz, yapıttan yapıta düzlem değiştirir. Böylece, kimi yapıt nesnel, kimi yapıt tinsel, kimi yapıt konumsal, kimi yapıt mantıksal, kimi yapıt yapısal yönden gerçeğebenzer olarak algılanır. Ayrıca, zaman içinde, özel olarak yazın, genel olarak sanat anlayışımızla birlikte gelişir. Durum bu olunca, bizi daha önce var olabileceğini usumuzdan bile geçirmediğimiz yüzlerle, nesnelerle, düşünce ve tutumlarla karşı karşıya getiren yapıtları da gerçeğebenzer bulmamızdan daha doğal bir şey olamaz. Picasso'nun resimleri de, gündelik gerçeğin ötesinde, bağıntılar düzleminde, alıştığımıza benzemeyen, ama onun kadar geçerli bir gerçeğebenzerlik sunar kuşkusuz.

Şu var ki bu tür gerçeğebenzerlikleri algılayabilmek için Michel Tournier'nin roman okurunda arar göründüğünden çok daha zengin bir donanım gerekir.

Haziran, 1999

BİÇİM VE BİÇEM

İlgisiz bir yerde okumuştum: Paul Cézanne "İnanın bana, kutsalın anlamını bir İsa yüzüyle anlatmak bir haçla anlatmaktan çok daha zordur", dermiş. Öylesine doğru bir gözlem ki ünlü ressamın söze "İnanın bana" diye başlaması biraz tuhaf, hatta nerdeyse gülünç geliyor insana. Bundan daha doğal bir şey olabilir mi? En azından hıristiyan dünyasında, haçın anlamı açıktır: başka anlamlara da gönderir ya, her şeyden önce kutsala, hıristiyanların kutsalına gönderir; çok eski bir uzlaşım sonucu, kutsalın simgesi olmuştur; bu yanıyla, günlük yaşamlarında da, düşüncelerinde de, imgelemlerinde de saygın bir yeri vardır her zaman. Buna karşılık, "bir İsa yüzünde", yani amaçlanmış göndergesi İsa'nın yüzü olan bir yüz resmiyle kutsalı göstermek sanatçı için başlı başına bir yaratım serüvenidir; yaratılmış yüzde kutsalı görebilmek de izleyici için başlı başına bir yorumlama serüveni. Karşısındaki yüzün bir İsa yüzü olarak tasarlandığını bilmesi durumunda bile.

Nedeni oldukça açık: "İsa yüzleri" de bir kutsallık anlamı iletir kuşkusuz; ama hem bu yüzlerde belirtenle (yüz) belirtilen (kutsallık) arasındaki ilişki tekil ve dolaysız bir ilişki değil, karmaşık bir ilişkidir; hem de kutsallık yanında başka anlamlar da üretmeleri ve bu anlamlar arasında ilk yeri kutsallığın tutmaması büyük bir olasılıktır; bunun sonucu olarak, en başarılısından en başarısızına, tüm İsa yüzleri belirli bir çözümleme çabası gerektirir.

Bu arada, anlatılmak istenenin yalnızca ya da öncelikle kutsallık olması durumunda bile, bir taşçı, bir demirci ya da bir marangozun elinden çıkmış bir haçla Cézanne'ın ya da başka bir ressamın fırçasından çıkmış bir İsa yüzünün aynı kutsalı dile getirip getirmediğini de sormak gerekir. Bana sorarsanız, getirmez. Haç yapan usta sanatsal ve/ya da düşünsel bir yapıt yaratmak savında olmadığı, hatta, şu ya da bu biçimde, kutsalı anlattığının bilincine varması gerekmediği için mi? Hayır, ustanın kendini sanatçı sayması ve kutsalı yansıttığını düşünmesi, bu nedenle daha büyük bir özenle çalışması hiçbir şeyi değiştirmez: haç haçtır. Yaygın ve yerleşik bir simge olarak, zındık bir ustanın elinden de çıkmış olsa, şaşmaz bir biçimde görür işlevini: müslüman kimliğim nedeniyle beni kesinlikle dışarıda bırakırken, birbirinden çok farklı nitelikte pek çok kişiyi belli bir kutsallık düşüncesi çevresinde bir araya getirir. Şu var ki, bunca farklı insanı

çevresinde toplayabilmesi bile anlamlıdır: tüm simgeler gibi indirgeyici olduğunu, ancak kesin ve yüzeysel bir gösterge niteliği taşıdığını kanıtlar. Hiç kuşkusuz, herhangi bir hıristiyan, onun önünde diz çöktükten sonra, kendi öznel, zengin ve karmaşık kutsalına doğru yol alabilir; ama haç, tek başına, kutsalı gösterir yalnızca, hiçbir zaman açıklamaz. Tıpkı bir mezar taşının üstündeki haçın mezarda yatan ölünün bir hıristiyan olduğundan öte bir şey açıklamaması gibi.

Buna karşılık, Cézanne'ın ve uğraştaşlarının zaman zaman bir İsa yüzünde dile getirmeye çalıştıkları kutsallık ister istemez özgün ve öznel, ayrıntılı ve karmaşıktır. Bu kutsallığı algılamaksa, belirttiğimiz gibi, hiç de kolay değildir: alıcısından belirli bir birikim, belirli bir yorumlama çabası ister; çabanın amacına ulaşması da her zaman kesin değildir: ben bir yanını ve birazını algılarım anlatılan kutsallığın, siz başka bir yanını ve daha fazlasını; bir üçüncü kişinin Cézanne'ın resmindeki İsa yüzünü uzun uzun incelemesine karşın, kutsallığın izine bile rastlamaması da olanaklıdır: hep orada olduğunu varsaysak bile, insan yüzünde kutsalı herkesin görebileceğini söyleyemeyiz. Kuşkusuz, başkalarının yorumları bu konuda bize yardımcı olabilir: uzmanların yorumlarını okuduktan ya da dinledikten sonra, edilgen bir biçimde de olsa, biz de görebiliriz onların gördüklerini. Gene de, özgün ve özel olması nedeniyle, böyle bir İsa yüzünün içeriğini kolay kolay tüketemez, tükettiğimiz zaman da gerçekten tüketip tüketmediğimizi bilemeyiz. Öte yandan, bu İsa yüzü bizi kendisine özel ve özgün bir gözle bakmaya çağırır. Simge karşısında başlıca üstünlüğü de buradadır belki: hiç kimseyi dışlamaz: hangi inanca bağlı olursak olalım, yorumlama serüvenimizin sonunda, hepimiz kutsalı bulabiliriz onda, hem, böyle bir şey varsa, evrensel kutsalı, hem de kişisel kutsalı.

Bu durumda, ister resim, ister yazın söz konusu olsun, sanatçının çabasının her şeyden önce bir biçem çabası olduğunu benimsersek, "Biçem pahalıya patlar", derken, Paul Valéry'nin bir gerçeği dile getirdiğini söylememiz gerekir. Biçem çok çaba gerektirdiği için değil, sonu belirsiz bir serüven biçiminde geliştiği, her şeyden önce de özel ve özgün olduğu için. Öte yandan, Valéry bunu düşünmüş olsun, olmasın, kesinleme yalnız sanatçı için değil, yapıtın alıcısı için de geçerlidir: biçem okura, izleyiciye, dinleyiciye de pahalıya patlar. Ama çabanın türünü de gözden uzak tutmamak gerekir. Örneğin Cézanne'ın vurguladığı karşıtlığı yadsıyabilir, haçların da karşımıza İsa yüzleri kadar değişik biçimler altında çıkabileceğini, bir ressamın ya da bir heykelcinin de haç üzerinde

çalışabileceğini, yapıtını güzelleştirmek ve anlamlandırmak için büyük çabalar harcayabileceğini söyleyebilirsiniz. Pek haksız da olmazsınız. Bununla birlikte, sanatçının çabası biçimle sınırlı kaldığı, yaptığı şey yapıtına başka anlamlar katmak olmadığı ölçüde, ister gerçek düzleminde yer alsın, ister gösterim düzleminde, haç hep haçtır, egemen anlamı bellidir. Öyleyse, denilebilir ki, biçem pahalıya patlarken, biçim ucuza mal olur genellikle. Ama, en azından burada, kurtarıcı olan da pahalıya patlayandır.

Roland Barthes çağımızın ayırıcı özelliklerinden biri olan kitle ekininin "göstergeyi gizleyen", daha doğrusu, hiç de doğal değilken, onu doğal bir veri gibi göstermeye yönelen bir ekin olduğunu söyledikten sonra, "Göstergelere yargılı bir dünyada, temel aktörel sorun göstergeleri oldukları yerde tanımak, yani gösterge olanı doğal olgular olarak ele almamak, göstergeyi maskelemek yerine, ortaya çıkarmaktır", diyor, sonra da "Gücüm yettiğince göstergenin doğallığıyla savaşacağım", diye ekliyordu. Çünkü, ona göre, göstergenin gizlenmesi ya da doğal olgularla özleştirilmesi gerçeğin saptırılmasından, bilerek ya da bilmeden, insanın aldatılmasından başka bir şey değildi. Ama iş bu kadarla bitmiyor: tıpkı göstergenin doğal olgu diye sunulduğu gibi, genel kullanımlar da, bir başka deyişle, orta malı kalıpların alanı olan biçim de, ister resim söz konusu olsun, ister yazın, yapıta sanatçının kişisel damgasını vuran ve onu tüm ötekilerden ayıran bir veri olan biçemle özdeşleştiriliyor, yani biçem diye sunuluyor. Sık sık tanık oluyoruz bu tutuma.

Biçim biçem değildir, onunla özdeşleşmez hiçbir zaman. Kuşkusuz, biçemin getirdiği, biçemin giyindiği bir şeydir, onun ortaya çıkmasına yardımcı olan bir yapı, bir kurgu olarak belirdiği de çok olur. Böylece, Marcel Proust'ta, James Joyce'ta, Virginia Woolf'ta, William Faulkner'da, André Malraux'da, Albert Camus'de, Paul Cézanne'da, Paul Gauguin'de ve daha nicelerinde biçim biçemin derin gereklerine uygun olarak geliştirilmiş bir yapı olarak çıkar karşımıza. Ama biçimin biçemle bağdaşmadığı ya da onunla hiç kesişmediği durumlar da vardır: haç, daha nice simgeler ya da göstergeler gibi, içerikten yoksun bir biçimdir. Biçemle biçimi birbirine karıştıran birtakım yazarlar, uzun yıllar süresince, karışımın uzun çalışmalar sonunda ulaşılmış bir ustalık durumu, elde edildikten sonra bir daha bırakılmayan bir alışkılar bütünü, değişmeyen ve değiştirilmemesi gereken bir tasarlama, yazma, çizme, boyama ya da yontma biçimi olarak algılanmasına neden olmuşlardır. Oysa, bir yere kadar Roland Barthes'ın tanımına uygun olarak, kökleri sanatçının dirimine dek uzanan biçem fazla

değişmese bile, biçim değişmez değildir; tam tersine, biçemin onu boş bir kabuk gibi bırakıp gittiği olur. Sonra, doğada da tanık olduğumuz gibi, boş kabuğun asalak, yani köksüz, yani yalancı biçemlerce doldurulduğu.

El attığı her değeri yozlaştırıp tanınmaz duruma getiren yığın ekini burada da gösterir kendini: göstergeyi doğal olgu diye sunduğu gibi, kabuğu çekirdek, biçimi biçem diye sunar. Örneğin kendini eleştirmen, daha da iyisi, yazınbilimci sayan birtakım kişiler göstergebilimcinin yapıtları daha iyi kavrama, değişik gerçeklik düzlemlerini ve gerçeğe yaklaşım biçimlerini saptayıp öğeleri arasındaki bağıntıları daha tutarlı bir biçimde belirleme yolunda birer araç olarak getirdiği "anlatı", "anlatıcı", "öyküleme", "içöyküsel", "dışöyküsel", "özöyküsel" türünden, kurguya, yani biçime ilişkin kavramları yapıtı nitelemeyi sağlayan çağcıl değerler olarak görüp gösteriyor, bunları içeren her türlü biçimsel öğeyi birer üstünlük ya da incelik belirtisi olarak göklere çıkarıyorlar. Bu arada, Faulkner'la Faulkner öykünücüsü arasında bir ayrım yapamadıkları gibi, bilerek ya da bilmeden, nice tekdüzelikleri, nice yüzeysellikleri, nice dilsel aksaklıkları çağdaş biçimlerin getirdiği birer zorunluluk olarak gösterdikleri bile oluyor. Bernanos'un yazdığı gibi, "üretme"yle yaratmayı birbirine karıştırıyor, en sıradan tahta haçları Cézanne'ın elinden çıkmış İsa yüzleri diye sunuyorlar.

İsa yüzlerini tümden bırakıp tahta haçlarla yetinenler de az değil.

Temmuz, 1999

DİL VE YAZIN

"Dünya vardır ve yazar konuşur, işte yazın", der Roland Barthes. Böylece yazının temel "nesne"sinin ister istemez dünya ve insanlar olduğunu söylemek ister. Benzer bir anlayıştan yola çıkan Eric Auerbach da, o hayranlık verici *Mimésis*'inde, Cervantes, Dante, Boccaccio, Schiller, Stendhal, Balzac, Flaubert gibi büyük yazarların yapıtlarını da ele alarak, Homeros'un *Odysseia*'sından Virginia Woolf'un *Deniz Feneri*'ne doğru yol alırken, bize "Batı yazınında gerçeğin sunumunu" tüm incelikleriyle göstermeye çalışır. Yapıtı okumaya giriştiğimizde, romanların sunum biçiminin kesintisiz bir gelişimini izleyeceğimizi, *Deniz Feneri*'nin de bu gelişimin aynı zamanda hem tarihsel, hem biçemsel sonuçlanımı olacağı sunum biçiminin gelişimini izleyeceğimizi umarız. Oysa incelenen yapıtların büyük çoğunluğu biçimleriyle olduğu kadar tözleriyle de ayrılırlar birbirlerinden: ele alınan yazarların her birinin kendine özgü bir bakışı, kendine özgü bir yansıtma biçimi vardır. Kendi çevremizde, günümüzün yazınlarında da saptadığımız bir olgu bu: Balzac ya da Mérimée gibi yazan romancılar Proust ya da Faulkner gibi yazan romancılardan kat kat fazladır. Bu olgu da her şeyden önce söz konusu sunumun doğasından kaynaklanır: Malraux'nun söylediği gibi, adına yaraşır her yazar için dünyayı "yansıtmak" değil, "dönüştürmek" söz konusudur.

Biliriz, çoğu romancılar göğüslerini gere gere gerçek dünyayı yansıttıklarını söylerler bize, kişilerine bizim de taşıdığımız adlar, bizim de yüklendiğimiz uğraşlar verirler, bizim kentlerimizde, bizim köylerimizde dolaştırırlar onları, yaşadıkları sokağın adını, oturdukları evin kapı numarasını belirttikleri bile olur. Bununla birlikte, romancı dünyayı en doğru biçimde yansıtmaya çalıştığı zaman bile, bizim dünyamızdan farklı bir dünya ve bizim benzerlerimizden farklı kişiler söz konusudur. Bu da uğraşının doğasından kaynaklanır: ozanımız ya da romancımız tarihçi ya da toplumbilimci gibi dünya üzerine bir söylem oluşturacak yerde, ona benzer, ona koşut, onunla bakışık ya da ona karşıt, ama hep ondan ayrı bir dünya yaratır. Bilimsel ya da felsefel söylem gerçeğe uygunluğuyla doğrular kendini, yazınsal söylemin doğrulanmak için gerçeğe gereksinimi yoktur, öğelerinin bağdaşımı yeter ona. Bu nedenle *İnsanlık güldürüsü* güncelliğini yüzyıllar boyunca sürdürebilir, bu nedenle Gall ve Lavater'in

güncelliklerini ve geçerliliklerini çoktan yitirmiş kuramları burada geçerliklerini hep sürdürürler. Tanıdığımız dünyaya ters düşer gibi görünen yapıtlar da bu nedenle en sonunda “İşte gerçek!” dedirtir bize.

Evet böyle. Flaubert “Benim zavallı yaşamımda sözcükler birer serüvendir”, diyordu. Öyledir, yazma ediminin kendisi de bir serüvendir, okurken de, yazarken de kendi kendimizi tanır, benliğimizi zenginleştiririz: serüven kısa sürede yetişime dönüşür. Yazar da, yapıtına son noktayı koyduğunda yalnızca sanat düzleminde değil, duygu, düşünce, hatta bilgi düzleminde de eskisinden daha zengindir. Barbey d’Aurevilly, 1884’te, yani *Tersine*’nin yayımlandığı yıl, Huysmans’a “Böyle bir kitaptan sonra, bir tabancanın ağzıyla bir haçın altı arasında bir seçim yapmaktan başka bir yol kalmamıştır”, diye yazar, o da oldukça uzun bir gecikmeyle, 1903 yılında, olumlu yanıtı verir: “Tamam”. Artık haçın gölgesi altındadır.

İster uygulama olarak değerlendirelim, ister bilgilendirme, bize dört bir yandan gelen, ama nerdeyse hep aynı şeyleri yineleyen, bunun sonucu olarak da gerçeklik duygumuzu yitirip tek biçimli kişiler olmamıza yol açan söylemleri göz önüne aldığımız zaman, yazın yapıtının katkısı daha bir önem kazanır. Nedeni de açık: gerçekten yazınsal yapıtlar, *best-seller*’ların tersine, bireysel söylemler olarak, bireyden bireye ulaşan, dolaysız iletişim niteliği taşır, bunun sonucu olarak da, bize dört bir yandan gelen kalıp-söylemlerin tersine, farklı oldukları kadar da geçerli söylemler sunarlar. Adına yaraşır bir romanı, bir öyküyü ya da bir şiiri bitirdiğimizde düş ve düşünce dağarcığımıza bir şeyler eklenir ister istemez, kendimize ve dünyaya ilişkin duygu ve bilgilerimize yeni öğeler eklenir. Yazınla fazla ilgisi bulunmayanlar bu saptamaların abartmalı, hatta yanlış olduğunu düşünebilirler, yazın yapıtlarının bizi gerçek yaşamdan koparıp düşler dünyasına kapattığını söyleyenler de çıkabilir. Ama, ne derlerse desinler, yazınsal söylem her zaman dünyaya, topluma, benzerlerimize yöneltir bizi, adına yaraşır her yazar, adına yaraşır her ozan dünya, toplum ve benzerlerimiz üzerine kendi aynasını tutar. Konuya öncelikle bu açıdan bakacak olursak, en azından günümüzde, “fildişi kule”nin yalnızca bir düş olduğunu söyleyebiliriz.

Çölde peygamber olunabilir, yazar olunmaz.

Kasım, 2010

SÖYLEM VE YALAN

Dil, Benveniste'in tanımladığı gibi, "aynı zamanda hem anlamı, hem göndergesini taşıdığı" sürece iletişim sağlıyorsa, belirli bir duruma göndermediği sürece, anlam bireyler arası iletişimin yeterli koşulu olamaz demektir. Anlaşılırlığını hep korur, ama gönderge bilinmediği sürece, ancak soyutun, yani boşluğun içinde bir anlaşılırlık söz konusudur. İletişim söyleyene de, dinleyene de yabancı olmayan şu ayrıcalıklı kavram ve deneyim ortamında karşılıklı sözlerin çakışmasına bağlıdır. Öyleyse öncelikle bir karşılıklı söyleşim, yani daha ileri, daha tam bir anlaşma, daha tam bir uzlaşma ya da daha kapsamlı bir bilgilenme amacına ulaşmak için, öznelerin her birinin gördüğünü ötekine de iletmesi ve, her yeni evrede, kesinlikle anlaşmış olarak yola çıkmaları gerekir. Gerçekleştirilmesi oldukça zor koşullardır bunlar. Zorluk da adına dil dediğimiz iletişim aracının doğasından kaynaklanır.

Söylemek bile fazla, dil toplumun tüm üyeleri için kullanılabilir bir dizgedir. Ancak, herhangi bir olguyu ya da nesneyi belirtmek üzere onu kullanmaya başladığım anda, dil değil sözdür artık, benim sözümdür. Öyleyse, belli bir ölçüde, benim bilgimin, benim kişisel deneyimlerimin ve duygularımın işlevidir, en sıradan gerçekleşimlerinde bile yeri doldurulmaz bir veridir. Aynı durumda aynı öğeleri siz kullandığınız zaman da aynı şey olur, sizin sözünüzdür, sizin deneyimlerinize, sizin duygularınıza gönderir. Öyleyse, ben siz olmadığıma göre, göndermelerimiz arasında bir farklılık olacaktır ister istemez. Bu koşullarda eksiksiz bir iletişim sağlamak için öznelerin sözden dile, benden ötekine, bireyselden genele, yeri doldurulmaz olandan değiştirilebilir olana doğru sürekli bir çaba harcamaları gerekir.

Ama düşüngülerin mantarlar gibi bittiği, herkesin kendi yasasını egemen kılmaya çalıştığı, her katkının, azıcık daha fazla açıklık getirmek yerine, karışıklığa karışıklık eklediği bir dönemde, doğası gereği bireysel olan bir açıklık çabası ne ölçüde başarılı olabilir? Örneğin eşitlik ya da özgürlük gibi yaygın kavramların bile herkes için aynı anlamları taşıdıklarını söyleyebilir miyiz? Hiç kuşkusuz, sözlükler tanımlarını verir, biz de bu tanımları benimsemiş görünürüz, ama ağzımızdan söz olarak çıktıkları zaman içinde bulunduğumuz ortamın, tartıştığımız konunun izlerini taşıyacakları kuşku götürmez. Bunun sonucu olarak anlaşmazlıkları anlaşma, anlaşmaları yanlış anlama olarak değerlendirdiğimiz çok olur.

Yanlış anlamalar bizim çağımıza özgü değildir kuşkusuz, her zaman var olduklarına tarih de, yazın da tanıklık eder. Ama Saussure'den önce dilbilimciler için bile dil ile söz aynı şeydi. Sonra, on yedinci yüzyılın Fransız toplumu gibi bir toplumda bile, aynı kavramların ayrı topluluklarda aynı imgeleri yaratması doğaldı. Aynı kavramların farklı göndergelere bağlanması güldürü yazarlarının gözde izleğiydi. Bu da bize bu olguların her şeye karşın ender olduklarını göstermekte: güldürmeleri hem ender olduklarının, hem de ortak gönderimlerin varlığının kanıtıydı. Bizim çağımızdaysa, ortak gönderimler gittikçe azalmakta ve yoklukları korkunç bir kesinlik olarak belirmekte. Kural tutkunu güldürü yazarlarının gözde izleği değil artık, Beckett'lerin, Ionesco'ların "tragedya"larının izleği. Dil bugün insanoğlunun benzeriyle kaynaşma susuzluğunu en iyi dindiren kaynak olmaktan çıktı. Bugün her şey dilin, bu tam anlamıyla insansal aygıtın egemenliğinin sona ermekte olduğunu göstermekte. Oldukça yakın bir geçmişe kadar ve dünyanın tüm ülkelerinde öğretim dil ve onun nerdeyse doğal uzantısı olan yazı aracılığıyla yapılmaktaydı. Bugünse, hemen her yerde başka yöntemler, dilden ve yazıdan daha etkin yollar araştırılmakta.

Biraz çelişkin bir biçimde, bu seçimin öncelikle dilin yeni kazandığı güçten kaynaklandığı ileri sürülebilir. Yayın araçlarının olağanüstü gelişimi ve insanların bunlara gösterdiği büyük ilgi bir yandan söze olağanüstü bir yayılım ve etki gücü kazandırdı, bir başka yandan da değişik söylemlerin gırtlak gırtlağa boy ölçüşmelerine yol açtı. Örneğin küçük bir vericinin önünde konuşmaya başladığım zaman, aygıtın gücüne göre, hiç mi hiç tanımadığım, yaşamımda bir kez bile görmediğim binlerce, yüz binlerce, hatta milyonlarca insana sesimi duyurma olanağına kavuşuyorum. Daha gelişmiş aygıtlar önünde söz aldığımdaysa, dinleyenlerim, benim hiçbir zaman görmediğim ve görmeyeceğim bu insanlar konuşmamı dinlerken yüzümü ve devinilerimi de göreceklerdir. Böylece, tüm bu yardımcı öğelerle donanmış olarak, söylediklerim daha bir güç kazanacaktır. Bununla birlikte, bu olağanüstü gücün benim söylemim için gerekli olup olmadığını sormak da hakkımız. Sözün gerçek bir iletişimi ancak ortak göndergelere yönelik ve karşılıklı bir çabayla sağladığı doğruysa, bu büyük yayılım gücü vazgeçilmez değil demektir. Öte yandan, bu çabanın ancak söyleşimle başarıya ulaştığı göz önüne alınacak olursa, onu dışarıda bırakan gücün kendisini hem doğasında, hem amaçlarında yaralayacağı söylenebilir. Konuşmamı sürdürdüğüm sırada, vericide bir aksaklık olduğunu ya da, bir

rastlantı sonucu, tüm alıcıların kapalı kaldığını varsayalım: benim hiç görmediğim, tanımadığım dinleyiciler sesimi hep işitiyorlarmış gibi sürdürürüm konuşmamı. Tek gerçek benim o konuşmayı yaptığımdır, bu durumda, söyleşimse bir varsayım.

Bu uç örnek bir yana, tüm aygıtların kusursuz bir biçimde işlediği ve tüm alıcıların açık olduğu durumda bile, söylemim söyleşime öykünen bir söyleniden başka bir şey değildir: kendisinden hiçbir somut yanıt bekleyemeyeceğim bu vericiyle insandışı bir başbaşalık içinde konuştuğum sürece, varsayım hep varsayım olarak kalır: tanımadığım, görmediğim kişilerle bir ortak göndergeler alanında bulunduğumu kesinleyemem; çünkü verici başında konuşmamı sürdürdüğüm sırada tepkileri ulaşmaz bana. Böyle olunca da yayın aygıtlarının söylemimizin gücünü artırmadığı, tam tersine, azalttığı söylenebilir. Gücünü azaltmakla da kalmazlar belki: onu bir öykünüye indirgeyerek bir anlamda gerçek dışı kılar, bir bakıma doğasını değiştirirler.

Sözün bu yeni türüne söylev diyoruz genellikle. Belli bir söyleşimi ve ortak göndergeleri varsayan bir söz olarak tanımlıyoruz. Ama onu ancak çağcıl yayın araçlarının olanakları içinde ve onların aracılığıyla gerçekleşen bir söz olarak nitelemek yanlış olur. Aynı biçimde, onu yepyeni bir olgu gibi göstermek de yanlıştır. Neden derseniz, çağcıl yayın araçları aracılığıyla yayımlanan bir söylemle doğrudan doğruya kitle önünde gerçekleştirilen bir söylev arasında pek bir fark yoktur. Söyleşime gelmek için söylevden sıyrılmaya çalışan, bu nedenle de karşısındaki topluluğa sorular sorup yanıt almaya çalışan bir konuşmacı da hemen hiçbir şey elde edemez bu konuda. Alacağı yanıtlar bir "evet" ya da bir "hayır"dır genellikle. Görünüşte kesin mi kesin yanıtlardır bunlar, ama söylevci tam olarak ne anlama geldiklerini bilemeyeceğine göre, erimsiz kalacaklardır. Ayrıca herkesin yanıtı mıdır bu, dişlerini gıcırdatarak susanlar da yok mudur? Kısacası, "evet" ya da "hayır" yetmez, çok daha fazlası gerekir. Daha fazlası da yalnızca gürültü oluşturur.

Bununla birlikte, söyleşimden ne kadar uzak görünürse görünsün, gerçek bir iletişim için gerekli koşulları söylemin tek başına gerçekleştirebildiğini de unutmamak gerekir: odasında tek başına yapıtını hazırlayan gerçek bir düşünür ya da gerçek bir bilim adamı insanlardan uzaktır kuşkusuz, gerektikçe söyleşime girebileceği kişiler yoktur karşısında; bununla birlikte, yapıtının yayımlanmasından sonra, kendisiyle başkaları arasında aracı işlevini yüklenecek düşünsel ya da bilimsel ortak

veriler aracılığıyla içkin bir söyleşim gerçekleştirebilir. Ama, söylemek bile fazla, durmamacasına ve yöntemli bir biçimde gerçeği göz önüne alıp farklılıkları elden geldiğince indirgeyerek, kavramları açıklıkla tanımlayarak ortak ve geçerli yollar arayan yaklaşımlardır bunlar. Gerçeği ona öykünerek göstermek isteyen sanat yapıtlarını düşündürtürler. Düşünenlerin tüylerini ürperten şu korkunç söylem söz konusu değildir burada. Sınırları içinde dinginliğini koruyan ve öykünüyü sonuna kadar götüren bir söylemdir bu. Ama bu durumda söylemin kendisi gerçektir yalnızca, bu söylem her şeyden önce bir öykünü olduğuna göre de tümcül bir gerçekliğe ulaşmak için söz konusu öykünüyü eksiksiz bir biçimde gerçekleştirmek zorundadır. Kendi sınırları içinde konumundan hoşnut olan, koşulunu aşma yolunda hiçbir çaba harcamayan bir söylemdir bu. Gerçek olan söylemin kendisidir yalnızca, bu söylem bir öykünü olduğu için de tüm gerçekliğini kazanmak için öykünüyü eksiksiz bir biçimde gerçekleştirmesi gerekir. Bu durumda, sorun düzmeceyi gerçeğin kendisi diye göstermektir.

Ama açık bir varsayımı kesinliği kanıtlanmış bir gerçek diye sunmaya olanak var mıdır? Yanıt açık: alışkanlık sonucu bize kesin gibi görünen bir oyunla: söz yoluyla gerçek bir iletişim için zorunlu olan tüm öğelerin yerini dizgede tek gerçek olarak kalan şeye, söze vererek. Söz bu oyun yardımıyla gerçekte olduğunun çok daha fazlası olur. Ama, aynı zamanda, olmadığı şey olmuştur. Böylece, Georges Gusdorf'un söylediği gibi, "Durumun anlamıyken, durumdan bağımsız olarak da geçerlidir". Söylem, gerçeğin koyduğu sınırları aşarak, olasılıkların alanı oluverir. Sorun söylemin söylem, yani salt biçim olarak geçerliliğini bulmaktır, bu da dünyanın en kolay işidir. Ne olursa olsun, öykünü gerçek bir durumun değil, gerçek olduğu varsayılan bir durumun öykünüsüdür, her şeyi varsayabileceğimize göre de söylemin istendiği gibi oluşmasını hiçbir şey engelleyemez. "Ülkemizde mutlu ve özgür bir yaşamın tüm koşulları gerçekleşmiş bulunmaktadır. Herkes özgür ve mutludur, burada haksızlık ve eşitsizliğin sözü bile edilemez," türünden bir söylev baskı ve yoksulluğun son sınırına ulaştığı bir ülkede de çekilebilir. Bunun için söylemin biçimsel geçerliliğiyle yetinmek yeter. Bu söylem bir kez ağızdan çıktıktan sonra da bol bol yinelenebilir, gerçek durumu yansıtan söylemleri yalanlamak için de bir kaynak olarak kullanılabilir, "Bunu göremeyenler kör, yadsıyanlarsa halkın düşmanlarıdır," türünden sözler edilebilir. Bu tutumun örnekleri saymakla bitmez. Bu tür uydurma söylemler her gün sabahtan akşama, akşamdan sabaha kadar yağar üzerimize. Böylece saldırı savunma kılığına

bürünür, saldırının savunma kılığına büründüğünü söylemek de ayrımcılık. Evet, böyle, yalan bir kez gerçek diye sunulduktan sonra, gerçeği söyleyenlerin yalancılıkla suçlanması hiç kimseyi şaşırtmaz.

Söylemek bile fazla, bilinçli olarak yalana yerleşmek üzere gerçeğe sırtını dönmektir bu, söyleşimi yadsımaktır. Söyleşimin öteki terimi, yanıt önvarsayımı ne olur o zaman? O da başka bir öykünüyle: söylemini bir verici karşısında ya da bir gazete sayfasında gerçekleştiren yandaş kişinin dinleyici ya okurları toplumun tüm üyeleriyle özdeşleştiren ve hepsini kendi yandaşları olarak değerlendiren bir öykünüyle. Söz konusu dinleyici ya da okurların büyük çoğunluğu kendi görüşlerine yüzde yüz karşıt görüşleri benimsemiş olabilir, bu gerçek birtakım araştırmalarla ortaya konulmuş da olabilir, ama o tüm okur ya da dinleyici kitlesini “kardeş” ya da “dost” olarak nitelemeyi sürdürür. Böylece, başlangıçta sıradan bir söyleşim öykünüsü olan söylem söyleşimi yerle bir eden bir söylev olarak belirir.

Söylevin korkunç işlevi burada çıkar karşımıza.

Aldatıcı varsayımlara dayanarak kendi geçerliliğini de yerle bir eden bir dizge amacına gerçek bir eylem yoluyla ulaşamaz. Bununla birlikte, başlıca niteliği öykünme olduğundan, mantığa, düşünceye, deneyime öykünmesi doğaldır. İnanırlığını sağlayan da bu öykünme yetisidir: birbirlerine biçimsel olarak doğru ve yöntemli bir biçimde bağlanan sözcük ve tümceler birçok insanda tutarlı bir düşünce izlenimi yaratabilir. Sözün yoğunlaştırıcı niteliği de bu konuda büyük destek sağlar. Olguyu daha bir somutlaştırmak üzere, bir an için önümüzden bir marş eşliğinde sert ve uygun adımlarla geçen bir birliğin etkisini düşünelim. Hiç kuşkusuz, büyük bir yapıtın etkisine benzemez bu, ama görenleri etkiler genellikle, duruma göre gurur, güven ya da korku yaratır. Ne var ki tüm bu duyguların tek gerçek göndergesi önümüzden geçen askerlerin giyimi ve varsayımsal savaş yetenekleridir. İşin gerçeğini anlamaya çalışsak bile kolay kolay bir sonuca varamayız. Bu konuda bizi aydınlatabilecek olanlar, yani önümüzden geçmekte olan askerler bizden soru değil, alkış beklerler. Kısacası, görünüşle yetinmek zorunda kalırız. Söylemin etkisi de tıpkı böyledir.

Böylece, varsayımsala dilsel bir gerçeklik sağlandıktan sonra, söylevin bu göndergesiz veriye tartışılmaz bir gerçek görüntüsü vermesi hiç de zor değildir. Kapalı kapılar ardındaki görüşmeler, kapalı yerlerde gerçekleştirilen ya da gerçekleştirilmesi engellenen eylemler, başarılı ya da başarısız etkinlikler birer söylev kalıbına dönüştürüldükten sonra, korku, güven ya da coşku, ama hemen her zaman birer aldatmaca olarak bizlere

ulaştırılır. Başka kaynaklardan da başka söylevler yükselir, birbirleriyle savaşır, birbirlerini yadsır, küçümser ya da bilmezlikten gelirler, ama hepsi de bize seslenir, hepsi de bizi tanık gösterirler. Bir yandan seçimimizi kendilerinden yana yaptığımızı varsayar, bir yandan da bizi bu seçimi yapmaya zorlarlar. Ama gerçek göndergelerden yoksun söylevler arasında nasıl seçim yapabilirsiniz ki? Bu durumda bir seçim yapmak önünüzden geçen bir bölüğün savaş gücünü ayak seslerinden çıkarmaya benzer. Size yöneltilen söylevlerin her birinin kendi inancı, kendi amacı vardır, ama aynı türden olduklarına göre, birini ötekilere yeğ tutmak saçmadır. Georges Gusdorf "Dürüst söylevciler de olabilir, dürüst olmayan söylev sanatıdır", der. Öyleyse çağdaş insanın koşulu Platon'un ünlü mağarasına kapatılmış insanların koşuludur: ışığa sırtlarını dönmüşlerdir, dışarıdaki dünyaya ilişkin tek göndergeleri gölgelerdir. Bu durumda, ne gölgeleri gerçeğin kendisi sananlar, ne de bu gölgelerin yalnızca gölge olduğunu bilenler ulaşabilir gerçeğe, çünkü canlı insanların gölgelerini kuklaların gölgelerinden ayırmalarını sağlayacak hiçbir veri yoktur önlerinde. Yalnızca gölgelerdir gördükleri, bununla yetinmek zorundadırlar.

Ama bununla yetinmek bununla beslenmektir de. Öyle ya, eğitimciler insanları söylevden uzaklaştırmaya çalışırken, çağdaş toplum, tekniğin sağladığı tüm olanakları kullanarak, kişinin söylevle beslenip söylevle yönlendirilmesini, artsız arasız bir söylev gösterisinin dilsiz izleyicisi olmasını istemektedir. Öte yandan, özü gereği tekil bir söyleni olan söylevin doğası da bunu gerektirmektedir: söyleni sürebilmek için durmamacasına gerçekleşmek, hep kendi kendine özdeş kalarak hep kendi kendini yinelemek gereksinimindedir. Onun için tek çıkış yolu, var olmanın ve varlığını kesinlemenin tek biçimidir bu. Varlığını güçlü bir biçimde kesinlemek için de aynı istekle yanıp tutuşan tüm öteki söylemleri bastırması gerekir. Bununla birlikte, çoğunluğun sustuğu, yanıt-söylevlerin enderleştiği oranda, söylev tek söz, söylevci de toplumunun tek sözcüsü olarak belirir. Toplumun tek sözcüsü olmaksa, onun ortak ölçütü, daha da iyisi, toplumun kendisi, yani efendisi olmaktır. O zaman da söylev Henri Lefebvre'in "gizli yıldırı" dediği şeydir: "Söylev, şu kuralsız toplulukların ortak alanı olarak, kadınları, erkekleri, gençleri, yaşlıları aynı düzeye getirir. Çocuk zamanından önce olgun olur, olgun çocuklaşır. Her şey ve herkes özelliksizliğe yönelir. Anlamların haddi hesabı yoktur, anlam uçup gitmiş olduğuna göre, bu da saçmadır".

Bu nokta söylevin en yüksek en yüksek noktasıdır, hepsi birbirinden ileri, hepsi birbirinden güçlü aygıtların da yardımıyla, tüm ağızların üç aşağı beş yukarı aynı sözleri yinelediği noktadır. Böyle bir durumda soru ve yanıttan söz edilemeyeceğine göre, iletişimin sıfırı tükettiği noktadır da.

Kasım, 2010

YAZAR VE OKUR

Yıllar önce, bir başka yerde, “Okura ulaşmış yapıt tümüyle yazarının değildir artık, bir bakıma aynı yapıt da değildir; doğru ya da yanlış, öznel ya da nesnel, tinsel ya da özdeksel, her türlü yoruma açık olması nedeniyle, çoğu kez yazarının bile usundan geçirmediği anlamlarla yüklü, karmaşık bir alandır”, diye yazmıştım. Bugün de böyle düşünüyorum, ama, o zaman da söylediğim gibi, yazarın kendi yapıtına ilişkin düşünceleri, bir yerde nice düşünce arasında bir düşünce olsa bile, nesnelliği çok su götürse bile, ilgimizi başkalarının düşüncelerinden daha çok çeker. Bu ilgi karşılıklıdır: yazar da görüşümüzü önemser genellikle. Arada bir eleştirmenle takışmayı göze alsa bile, okurla barışık olmaya özen gösterir. Bu nedenle, kitlenin belirli yapıtlarını, belirli yönelimlerini yeğlemesinin yazarı koşullandırması oldukça sık görülen bir durumdur. Özellikle de beğenilmeyi bir tutkuya dönüştürmüş yazarlar etkilenir bu yeğlemelerden. Bir de çok eskilerden gelen bir söylen, “biçem” söylemi, kimi yazarların kendilerinde bulunduğu söylenen özelliklere dört elle sarılmalarına, bu özelliklerini, gereksin, gerekmesin, her yapıtta biraz daha belirginleştirmelerine yol açar. Yaşar Kemal romanının her on sayfasında bir doğa betimlemesi yapmazsa, kimi okurlar bayağı düş kırıklığına uğrar, o da sevgili okurlarını üzmek istemez elbette.

Ama yazarın okurla uzlaşmasının da, karşıtlaşmasının da bir sınırı vardır. Örneğin artık sevmez olduğu, hatta kendisine yabancı bulduğu bir yapıtını eleştirmen ya da kitlenin sevdiği yapıtlarından üstün tutması biraz canını sıksa da ondan tiksinmesine yol açmaz. Okura ya da eleştirmene duyduğu öfke nedeniyle yapıtını satıştan çekmesi, yani, bir anlamda, yok etmesiyse, tasarlanması zor bir şeydir. Buna olanak da yoktur ayrıca. Yayımlanmış yapıt yazarının denetiminden çıkmıştır artık. Kendimden örnek vermemde bir sakınca yoksa, ben, yalnızca yazınsal nedenlerle, *Ben ve öteki*’yle belirginleştiğini düşündüğüm yazınsal kişiliğime fazla uzak düştüğü, üstelik parçaları arasında belirli bir birlik de bulunmadığı için, ilk öykü kitabımı dolaşımdan çıkardım, yeniden yayımlanmasını istemedim, kitaplarım arasında adını anmıyorum. Ölümümden sonra yayımlanmasını da istemem doğrusu. Ama şurada burada yaşamöykümü verenler ya da öykücülüğümü inceleyenler bu kitaptan söz edip etmemek konusunda benden izin istemiyorlar, istemeleri de gerekmiyor.

Oldu olacak, ikinci örneği de kendimden vereyim: yayıncı dostlarımın hoşgörüsü de işin içine girince, daha önce dergi ya da gazetelerde yayımlanmış çoğu denemelerimi kitaplarda toplama olanağını buldum; en az yayımladıklarım kadarını da, kitaplarda toplama olanağım varken, değişik nedenlerle, oldukları yerde bıraktım. Bu unutulmuş yazıları bulup okuma çabasına katlananlar diledikleri gibi yorumlayıp eleştirebilirler. Ama, ölümümden sonra, bir duygusallık itkisiyle, bunları kitaplaştırmak isteyenler çıkarsa, benim istemime ters bir girişimde bulunduklarını bilmeleri, en azından, bunları yayımlamalarına haklı nedenler göstermeleri gerekir.

Ya yayımlanmamışlar?

Çoğu Batı ülkelerinin ekinsel çevrelerinde, ünlü yazarların yayımlanmamış yapıtlarına, notlarına, mektuplarına ne denli değer verildiği bilinir. Ünlü bir Fransız yazarının, oğlu harçlık istedikçe, bir kâğıda birkaç parlak tümce karalayıp eline verdiği, onun da bunları paraya çevirerek istediği harçlıktan çok daha fazlasını kazandığı anlatılır. Kimi yazarların, yayımlamayı düşünmedikleri zaman bile, her yazdıklarını özenle sakladıkları da bilinen bir şeydir. Söylemek bile fazla, ayıplanacak bir yanı yoktur bunun. Nice örnek de böyle bir tutumun çok yararlı olduğunu kanıtlar. Yazarlarının daha bitirmedikleri, bitirseler de istedikleri kıvama gelmediği düşüncesiyle bekletmeyi yeğledikleri yapıtlar arasında, Flaubert'in *Bouvard et Pécuchet*'si (Bilirbilmezler), Kafka'nın *Şato*'su gibi başyapıtlar vardır. Proust'un *Jean Santeuil*'ü yazılışından yıllar sonra gün ışığına çıkarılınca, *Yitik zamanın ardında*'nın ışığında bambaşka bir boyut kazanmıştır. Ben gene de yeterince olgunlaşmadığını düşündüğüm bir öykü ya da romanın ölümümden çok sonra da olsa yayımlanmasını istemem doğrusu. Yeterince olgunlaştırdığımı sandıklarımı çok üstün bulduğumdan mı? Hayır, hem saydığım büyük yazarların soyundan olmadığım için, hem de Dağlarca'nın unutulmaz dizelerinden birinde somutlaşan nedenle: *"Sızlamasın karanlığım havada"* diye.

Şu var ki, yalnız üstün, yalnız ünlü diye bilinen yazarların değil, en sıradan yazarların geride bıraktıklarının da değerlendirilmesinin, özenle korunmasının da yararlı olduğu düşünülebilir. Yazınsal değer görel bir şeydir, dönemine göre değişebilir: bugün dudak büktüğümüz bir yazar yarın büyük yazarlar arasında anılabilir. Bunun tersi de doğrudur kuşkusuz. Gene de benim içten düşüncem, yazarın buna karşıt bir istemi bulunmaması

durumunda, onun çekmecelerde bıraktıklarını hemen ortaya dökmemek, en azından uzun bir süre, şöyle bir elli yıl beklemek gerektiğidir. Böylece,

- yazarın yayımlanmış yapıtlarının kitlede uyandırdığı (ya da uyandırmadığı) ilgi yarım kalmış ya da yayımı ertelenmiş yapıtlarının (bu arada notlarının, mektuplarının, vb.) yayımlanmalarının gerekip gerekmediği konusunda bir ipucu oluşturur;
- ölümünün üzerinden geçen uzun yıllar, yaşamında ne denli cana yakın bir kişi olmuş olursa olsun, kendisine öncelikle bir yazar diye bakmamızı sağlar ve karanlığı havada sızlamaz;
- her şey gerektiği gibi, ayrıntılarıyla belirlenmiş olur, çünkü bu arada birtakım uzmanların ya da ölmüş yazarın yakınlarının söz konusu belgeleri incelememeleri için hiçbir neden yoktur artık.

Ama ölümünün üzerinden koca bir yüzyıl geçtikten sonra da hâlâ ilgi duyduğumuz bir yazarın her şeyine el atıp her şeyini ortaya dökmeye hakkımız var mıdır? Ben “Evet, var”, diyemiyorum. Bilmiyor değilim, genellikle kendimize örnek aldığımız Batı toplumlarında, ölümünün üstünden elli, altmış yıl geçtikten sonra, yazar tüm birey ve yurttaş hakları elinden alınarak birçok açıdan bir tüketim nesnesine dönüştürülüyor. Herkes de doğal buluyor bunu. Gene de Molière’in ya da Hugo’nun yaşamında hiçbir zaman bilinmemesini istediği bir gizi olmuşsa, bu gizi hiç kimsenin öğrenmemesi daha doğru olurmuş gibi geliyor bana.

SOKAKLA ODA ARASINDA

Ellili, altmışlı yıllarda, Galatasaray'la Taksim arasında yürürken, karşıdan ya da arkadan gelen insanlar tos vurur gibi çarpıp geçtikçe, "Paris'in kalabalık caddelerinde de böyle çarparlar mı insana?" derdim içimden. 1965'te, Paris'e ilk gidişimde dikkat ettim: hayır, Boulevard Saint-Michel de kimi saatlerde İstiklal Caddesi kadar kalabalıktı, ama gelip geçenler hemen hiç çarpmıyorlardı insana, çarpınca da özür diliyorlardı. Aynı gözlemi daha sonra da sık sık yaptım: hayır, havasından mıdır, suyundan mıdır, nedir, bu kentte yaşayanlar kolay kolay çarpmıyorlardı birbirlerine. İstanbul'daysa, insanlar çarpmakla yetinmiyorlardı artık, itiyorlardı da. Bu karşılaştırma benim için hiç de iyi olmadı, hele şu son zamanlarda bir saplantı olup çıktı nerdeyse: bunca yıldır yaşadığım, çok da sevdiğim şu kentte ne zaman aykırı bir durumla karşılaşsam, hemen Paris geliyor usuma, "Paris'te böyle bir şey olabilir mi?" diyorum, yanıt da yüzde doksan dokuz olumsuz, dolayısıyla can sıkıcı oluyor.

Örneğin oturduğum apartmanın kapısından çıkıp da sola doğru yürümeye kalktım mı zemin katlarının dükkâna dönüştürülmelerini sağlamak için sonradan konulmuş merdivenlerin varlığı karşı kaldırıma geçmemi gerektiriyor, burada da kaldırıma bırakılmış arabalar ikide bir yolun ortasından gitmeyi, bunun sonucu olarak da zaman zaman sürücülerden küfür yemek kaçınılmaz kılıyor. O zaman gene Paris geliyor gözlerimin önüne, "Paris'te kesinlikle böyle bir durum olmaz", diyerek kaldırımda yürünebilecek bir yer arıyorum. Sokağın ortalarında, dört yol ağzında, yaklaşık iki yıldan beri en az yirmi katlı bir kocaman yapı yükselmekte, apak, tertemiz, ama ta tepelerinden gelen bir borunun ucu kaldırıma açılıyor, genellikle de içinden kirli sarı bir su sızıyor, kaldırımda kirli sarı suların boşaldığı bölüm de, yüzünüze güller, sidik sarısı bir renge bürünmüş, mide bulandırıyor, "Paris'te böyle bir duruma kesinlikle izin verilmez", deyip hızla uzaklaşıyorum oradan.

Halaskârgazi Caddesi'nden yukarıya doğru yürüyorum bir süre, sonra yeşil ışığı bekleyip Şişli meydanının öbür yanına geçiyorum. Bizim sokaktaki sidik sarısından sonra pırıl pırıl ve cıvıl cıvıl bir kara ve kırmızı kaynaşımı çekiyor gözlerimi. Ne sattığını bilmediğim bir mağazanın açıldığı kaldırımın yarısı dört beş parmak yükseltilip üzerine pırıl pırıl kara fayanslar döşenmiş, bu bölümün üzerine de öyle bir pembe bir yaygı

serilmiş ki gözlere bayram ettirtiyor, “Paris’te hiç kimse böyle bir şölen çekmez gözlere, çekmeye kalkanlara da belediye izin vermez”, deyip yürüyorum.

Biraz ileriden gene karşıya geçiyorum.

Eşim bir şeyler istemişti. Önümde de hepsini bulabileceğim koca bir “süper-market” var. Ama Şişli’deki tüm marketlerin açıldığı kaldırımlar bomboşken, bunun önü alışveriş arabalarıyla, yığın yığın karton kutularla, tahta sandıklarla, pazar yerlerindeki gibi sebze ve meyve tablalarıyla dolup taşmakta, koca kaldırımın en az dörtte ikisini tüm bu nesneler kapatıyor, geçici olarak da değil, bu marketin açıldığı günden beri. “Paris’te bir yetkili böyle bir şeye göz yumacak olsa, basın demediğini bırakmaz, yukarıdakiler de gereğini düşünür ve yaparlar”, deyip uzaklaşıyorum oradan.

Yakında bir başka market var, önü bomboş, içi de aydınlık ve tertemiz, tek kusuru çalışan sayısının müşteri sayısından fazla olması. Adamlar hep bir yerlere bir şeyler koyuyor, bir şeylerin yerlerini değiştiriyor, kendilerini tümden işlerine verdiklerinden, müşteriye çarpınca da kötü çarpıyorlar. Ama ben durumu bildiğimden yağdan kıl çeker gibi alıyorum alacaklarımı, kazasız belasız hesabımı ödeyip çıkıyorum, İstanbul’un “süper-market”lerini Paris’in “süper-market”leriyle karşılaştırmak da gelmiyor usuma.

Bir dakika sonra, kısacık bir yokuştan inerken, daracık bir kaldırımın üzerinde maden iskemleler ve aynı madenden yuvarlak masalar yolumu kesiyor. Gene Paris geliyor usuma. Paris’te de bu mevsimde kahveler iskemleleri ve masaları kaldırımlara çıkarırlar. Ama orada iskemle ve masaların çıkarıldığı kaldırımlar şu bulunduğum sokaktan daha geniştir, yayalara en az kahvecilerin kapattığı yer kadar bir alan kalır. İki arabanın geçmesini bekledikten sonra yola inip var hızımla evin yolunu tutuyorum.

Evde, kapıyı kapatıp derin bir soluk alıyor, sonra, çelişki bu ya, üç buçuk yüzyıl öncesinin bir Parisli’sinin, Blaise Pascal’ın bir sözünü mırıldanıyorum: “İnsanların başına ne geliyorsa, tek bir şeyden, bir odada rahat rahat oturmayı bilememelerinden geliyor”.

2010

ELEŞTİRİ ÇEVRESİNDE

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*'ın (Parma Manastırı) son noktasını koyduktan sonra, büyük harflerle bir ingilizce sunu eklemişti: *TO THE HAPPY FEW*: MUTLU AZINLIĞA. Böylece, geniş mi geniş bir okur kitlesine değil, sınırlı, ama seçkin bir okur kitlesine seslendiğini anlatmak istiyordu. Geniş kitlelerce okunup beğenilmek gibi bir savı yoktu. Ama bir başka savı vardı: birkaç kuşak sonrasının, daha açık bir deyişle, geleceğin okurlarının yapıtlarını kendi döneminin okurlarından çok daha iyi anlayacaklarını ileri sürmekteydi. Zaman da kendisini haklı çıkardı: yıllar geçtikçe yapıtları daha iyi anlaşıldı, hem de tüm dünyada "*heppy few*"e çok geniş okur kitleleri eklendi. Peki, neden? Sonraki kuşakların okurları yazınsal beğeni ve kavrayış açısından daha üstün oldukları için mi? Benim bildiğim kadarıyla, Stendhal bu konuda bir açıklama getirmiyordu. Ancak, bugün bulunduğumuz noktadan bakılınca, geçerli bir açıklama getirmek hiç de zor değil: eleştirinin katkılarıyla, değişik eleştirel katkıların birbirine eklenmesiyle gerçekleşiyordu bu tansık.

"Neden?" derseniz, adına yaraşır her eleştiri bir "okuma"dır gerçekte, Stendhal'in kuşağından yüzyıl sonra gelen bir kuşağın bireylerinin okuduğu *La Chartreuse de Parme* da değişik okumalarla aydınlanmış ve zenginleşmiş bir *La Chartreuse de Parme*'dır. *Eleştiri kuramları*' nın "Sonuç" bölümünde belirtmiştim: eleştiri bir 'özne'yle bir 'nesne'nin, daha doğrusu, bir 'nesne' (yapıt) çevresinde iki 'özne'nin (eleştirinin ve yapıtın öznelerinin) karşı karşıya gelmesidir, yani uzlaşmazlığı da dışarıda bırakmayan bir 'karşılaşma'dır. 'Karşılaşma' da yalnızca 'açıklamak' ya da 'anlatmak' anlamına gelmez". Roland Barthes bu sözlerini "eleştirmenin işi çağının kendisine sağladığı dili (varoluşçuluk, marksçılık, ruhçözümleyim) yazarın kendi çağına göre oluşturduğu dile, yani mantıksal zorunlulukların biçimsel dizgesine *uydurmaktır.* Bir eleştirinin 'kanıt'ı 'zorunsal' türden değildir (gerçeklikle ilgili değildir), çünkü eleştirel söylem –her türlü mantıksal söylem gibi– yalnızca yineleyimseldir: sonunda, gecikmeyle, ama tümüyle bu gecikmeye yerleşerek (bu nedenle de gecikme anlamsız değildir): Racine Racine'dir, Proust Proust'tur demektir; eleştirinin 'kanıt'ı, böyle bir şey varsa, sorgulanan yapıtı *açma* yeteneğine değil, tam tersine, onu elden geldiğince eksiksiz bir biçimde kendi diliyle *örtme* yeteneğine bağlıdır", diye tamamlarken, en azından uzlaşmazlığı dışarıda bırakıyormuş

gibi bir izlenim uyandırır: eleştirmenin dilini yazarın diline “uydurması”, yapıtı kendi diliyle “örtmesi”, söyleminin “yineleyimsel” olması, “Racine Racine’ dir, Proust Proust’tur”, demekten öteye geçmemesi de bu izlenimi doğrular gibidir. Ama durum çok daha karmaşıktır.

Gerçekten de, yazarın, aynı yazının sonunda, “eleştirel yapıtın bağrında iki tarihin ve iki öznelliğin: yazarın ve eleştirmenin tarihlerinin ve öznelliklerinin söyleşimi başlayabilir”, demesine karşın, söyleşim eleştirmenle yazarın tarihlerini ve öznelliklerini aşar. Yazarın dili de, eleştirmenin dili de öznelliklerinin özgür anlatımı olarak çıkmamıştır ortaya: yazar dilini “kendi çağına göre” ve “mantıksal zorunlulukların biçimsel dizgesi” olarak oluşturmuştur, eleştirmen de “çağının kendisine sağladığı” birkaç dilden birini konuşmak durumundadır. Bu nedenle, bir yineleyim gibi göründüğü zaman bile, eleştiri, yinelenen anlamla birlikte, bir çağın ve bir kişiliğin bakışını, yani bir anlama ve anlamlandırma biçimini de getirir, onu bir çağa ve bir kişiliğe göre yeniden değerlendirir.

Görünüşe bakılırsa, ister bilimsel, ister yazınsal olmak istesin, eleştirinin işlevinin sürekliliğini (her eleştirmen kendi kişiliğinin ve kendi çağının bakışını getireceğine göre, en eksiksiz görünen eleştiriler bile yapıtı tüketemeyecektir) ve yaratıcılığını sağlayan da budur. Roland Barthes, “Eleştiri nedir?” adlı yazısının sonunda, “eleştiri geçmişin gerçeğine ya da ‘başkası’nın gerçeğine bir saygı sunma değildir, çağımızın ‘anlaşılır’ının kurulmasıdır”, derken, hiç kuşkusuz bu saptamanın altını çizer. Raymond Jean da “Une Situation critique” adlı yazısında bunu çok güzel örneklendirir: “Her eleştirel deneyimde, yazın yapıtının artık bir bitim, bir tamamlanma noktası, bir son değil, bir çıkış noktası, üzerinde ikinci yapıtın ilk yapıtı yeniden yapılandırdığı bir temel olarak belirdiği olur”.

Raymond Jean daha da ileri giderek bu durumda gerçek “yapılandırıcı bilinç”in yazarın bilinci değil, eleştirmenin bilinci olduğunu, böylece, “sarılan”, “örtülen”, “sürdürülen”, “zenginleştirilen” bir yaratım olarak belirdiğine göre, ilk yaratımın yeri doldurulmaz bir yaratım olmaktan çıktığını söyler. Abartmalı bir görüştür bu kuşkusuz, yazınsal yaratımda son sözü eleştirmene verir. Ama belli bir gerçeklik payı içerdiği de söylenebilir: eleştirinin bir yandan geçmişin yapıtlarını yeniden söyleyerek çağdaşlaştırırken, bir yandan da gününün yapıtlarını yönlendirdiği olur; en azından, 1960’ların Fransa’sında bu durumu açıklıkla görürüz: “Yazınla eleştiri arasında garip bir ortak yaşam başlamış, garip bir sözleşme yapılmıştır. Birbirlerinden vazgeçemiyorlar artık. Bugün, içgüdüyle

eleştirinin işbirliğini arayan, daha da iyisi, eleştiriye doğru giden, onu çağıran, desteğini isteyen, onun için (özellikle de ‘yeni eleştiri’ için) ölçü üzerine yapılmışa benzeyen yeni bir yazın türünün belirdiğini görüyoruz. Yapıtlar hiçbir zaman böylesine yapılanmamış, hiçbir zaman böylesine izlek ağları örmemiş, çift anlamlılıklarını hiçbir zaman böylesine kullanmamış, hiçbir zaman bunca ‘biçim’ doğurmamıştı. Sanki yazın ‘boş göstergeleri’ bile bile çoğaltıyor, bunları doldurma işini de eleştiriye bırakıyor”[1].

İlk kez karşılaşılan bir durum mudur bu? Raymond Jean’ın böyle düşündüğü anlaşılıyor. Ama, bu denli yoğun bir biçimde olmasa bile, eleştiriyle yazın arasında bir denklik, bir koşutluk, bütünleyicilik bağıntısı kurulduğu çok olur. Ataç eleştirisiyle döneminin çağcıl yazını da bu olgunun çarpıcı bir örneğidir. Bunun yanında, kimi zaman yazının eleştiriyi, kimi zaman da eleştirinin yazını geride bıraktığı görülür. Ne olursa olsun, eleştirinin hem yazın, hem okur üzerinde hem yönlendirici, hem belirleyici bir işlevi bulunduğu kuşku götürmez. Kimi zaman hiç de aramaz bunu, hatta yadsıdığı olur[2], ama yadsıması bu işlevini ortadan kaldırmaz. Bu arada, eleştirinin *açıklama* işlevinin *yaratım* işlevine dönüşmesi de olmayacak bir şey değildir. Raymond Jean bunu da çok güzel örneklendirir: “Eleştirel söylemin kendisini esinleyen söylemi aştığı, ondan daha zengin olarak belirdiği olur. Gérard de Nerval’in *Sylvie*’sini ilk kez okuduğum zaman, güzel, ama oldukça alçakgönüllü, yalın, arı bir yapıt olduğu duygusuna varmıştım. Georges Poulet’nin 1938’de bu anlatı üstüne yazdığı –geçenlerde de ‘romantik söylenbilim denemeleri’ne aldığı– hayranlık verici yorumu okuduğum zaman, bambaşka boyutta, olağanüstü derinlikte bir yapıt buldum. Ama, bugün bile, bu olağandışı yapıtın *Sylvie* mi, yoksa Georges Poulet’nin denemesi mi olduğunu kendi kendime sorduğum oluyor”[3].

Yazınların, yapıtların, yazarların, okurların yaşamında eleştirinin ne önemli, ne doldurulmaz bir yer tutabileceğini hiçbir şey bu gözlemden daha iyi anlatamaz.

Eylül, 2007

BAŞYAPITLAR

Başyapıt sözcüğü çokanlamlı bir sözcüktür. Bu yüzden kimi kullanımları kafa karıştırır. “*Tanrısal güldürü*, *Don Quichotte*, *Hamlet* ve *Antigone* birer başyapıttır”, dediğiniz zaman hiç kimsenin kafası karışmaz kuşkusuz, hiç kimse kesinlemenize karşı çıkmaz: dünya yazınının başyapıtlarıdır bunlar, insanlığın büyük ekinsel kalıtları arasında yer alırlar. Ama “*Hamlet* Shakespeare’in başyapıtıdır, *Antigone* Sophokles’in”, dediniz mi durum değişir. Shakespeare *Kral Lear*’i de, *Antonius ile Kleopatra*’yı da, *Macbeth*’i de, *Othello*’yu da yazmıştır, Sophokles *Elektra*’yı da, *Kral Oidipus*’u da, *Philoktetes*’i de. Böylece, *Hamlet*’i Shakespeare’in, *Antigone*’yi Sophokles’in başyapıtı olarak nitelediniz mi başka bir değer basamaklanması sokarsınız işin içine, *Hamlet*’e ve *Antigone*’ye ancak çok sınırlı bir bütün içinde üstünlük tanımış olursunuz. Böyle bir sınırlama içinde sizin başyapıtınızdan da söz edilebilir, benim başyapıtımdan da. Çoğu zaman pek karşı çıkılmaz böyle bir tutuma. Örneğin *Tanrısal güldürü*’yü Dante’nin başyapıtı olarak nitelemeniz hemen hiç kimseyi rahatsız etmez, ama siz *Hamlet*’i öne çıkarırken, bir başkası *Othello*’yu, daha bir başkası *Kral Lear*’i öne çıkarabilir, böyle bir seçim yerleşik kanılarımıza ters düşebilir, ters düştüğü için de bizi sinirlendirebilir. Ne var ki her büyük sanatçının tüm öteki yapıtlarını geride bırakan bir başyapıtı olur diye bir kural yoktur: *Budala, Karamazof kardeşler, Suç ve ceza, Cinler* ve *Öteki* arasında nasıl bir seçim yapar da Dostoyevski’nin başyapıtını saptayabilirsiniz ki? *Ulysses*’i James Joyce’un başyapıtı sayılabilir, Faulkner’ın üç dört yapıtını da ötekilerden ayırarak daha üstün bir yere koyabilirsiniz, ama Zola’nın genellikle birbirini bütünleyen romanları arasında böyle bir ayrım yapabilir misiniz? Yapsanız da bunun tutarlı bir ayrım olduğunu söyleyebilir misiniz? Gerçekte, Dostoyevski, Balzac, Flaubert, Zola (ve hiç kuşkusuz Sophokles ve Shakespeare) gibi sanatçıların “başyapıtı” yoktur, “başyapıtları” vardır: *Budala* da, *Cinler* de, *Karamazof kardeşler* de, *Kumarbaz* da birer başyapıttır. Hepsi bu mu? Hayır. Örneğin bir eleştirmenimiz, benimle dalga geçmeyi pek de usundan geçirmeden, “Tahsin Yücel’den bir başyapıt” diyecek olursa, başyapıt sözcüğü burada *Hamlet*’i ya da *Cinler*’i çağrıştırmaz hiçbir biçimde, Tahsin Yücel’in “başarılı”, bilemediniz, “çoğu benzerlerine göre daha üstün” bir yapıtı anlamına gelir, bir tür eğretilemedir.

Bir bakıma yukarıdan aşağıya, uzaktan beriye, geçmişten bugüne doğru gelen bu anlam ayrımları kavramın bağlamdan bağlama ne denli değişebileceğini göstermekte. Bu değişimi zaman mı getirmiştir? Belki de. Ama bir ölçüde. Ne olursa olsun, bugün tüm bu anlamlarıyla kullanıyoruz başyapıt sözcüğünü, bizden önceki kuşaklar da bizim kullandığımız anlamlarda kullanıyorlardı gene. Ancak, bir başka düzlemde, zamanın bu çeşitlenimde önemli bir işlevi bulunduğu kesin.

İlk andığımız yapıtları düşünürsek, bir ölçüde bizim de bağlı bulunduğumuz Batı ekininin başyapıtlarıdır bunlar, yüzyıllardır dolaşım dışına atılmamış, toplumların önemli kurumlarınca bilinmeleri, anılmaları, okunup anlaşılmaları zorunlu, en azından yararlı görülmüş yapıtlardır. Yalnızca kendi özgül değerlerinin sonucu olarak mı? Kimi dönemlerde böyle düşünülmüş olsa bile, “Evet”, diye kesip atmak oldukça zor. Batı ekinlerinin, onların dolaysız kalıtçıları olmadıkları zaman bile, eskil Yunan ve eskil Roma yapıtlarına duydukları büyük saygı, gösterdikleri büyük ilgi bu dönemlerden kalmış tüm düşün ve sanat yapıtlarının birer başyapıt olarak benimsenmesine yol açmış, yavaş yavaş kök salan “önyargılar” nerdeyse tümünü birden dokunulmaz kılmıştır. Oysa çok büyük yapıtlar yazıldığı gibi sıradan yapıtlar da yazılmıştır o eskil çağlarda. Her çağda olduğu gibi.

Bu kadarı bile başyapıt kavramının tartışmaya açık bir kavram olduğunu göstermeye yeter. Üstelik, aynı durum tek bir yazarın yapıtları arasında kurulan değer basamaklandırması konusunda da geçerlidir. Örneğin *Hamlet*’in bir başyapıt olduğunda kolaylıkla birleşebiliriz. Ama Shakespeare’in bunca yapıtı arasında hangisinin onun başyapıtı (yani onun en iyi, en tutarlı, en etkili yapıtı) olduğu her zaman tartışmaya açıktır. En azından kuramsal olarak. Yazarların kendi açılarından da böyle. Diyelim ki siz Oktay Rifat’ın başyapıtının *Perçemli sokak* olduğunu söylüyorsunuz, dostunuz da *Perçemli sokak*’a yakıştırıyor bu niteliği, ozan da “Hayır, beyler, yanılıyorsunuz, benim başyapıtım *Bir cigara içimi*’dir”, diyerek ikinizi de susturmaya kalkabilir. Bakarsınız, bir başka yazar da yapıtları konusunda bu tür değerlendirmelere girişmenize sinirlenir, “Benim yapıtlarım arasında değer basamaklandırmaları yapmak size mi kaldı?” diye homurdanır. Biri de çıkar, “Siz başyapıt kavramıyla dalga mı geçiyorsunuz?” diye sorar. Örneğin Balzac’ın, özellikle Sainte-Beuve’ü düşünerek, bir iki yapıtını övüp de öteki yapıtlarının hiç sözünü etmeyen, yani, bir bakıma, susuşuyla onları yeren eleştirmenlerden yakındığı bilinir.

Büyük yazarın tümden haksız olduğu da söylenemez: *Dokuzuncu senfoni* gerçekten büyük bir başyapıttır, ama hep *Dokuzuncu*'yu öne çıkarır da *Dokuzuncu*'yu da içine alan ve *Dokuzuncu*'dan da görkemli bir bütün oluşturan öteki yapıtlarını bir yana bırakırsanız, Beethoven'e de, yapıtına da haksızlık etmiş olursunuz.

Sorunu daha bütüncül ve daha dizgesel bir biçimde ele alalım dersek, her dönemin ve toplumun her şey gibi yazın yapıtlarını da kendi özel koşullarına göre yargıladığını söyleyebiliriz. Ama nerdeyse tüm toplumlarda şu ya da bu yapıtın başyapıt düzeyine yükseltilmesinin koşulu çok satılması, yani tecimsel başarısı değildir. Daha ilginci, eleştirmen desteğinin de fazla bir etkisi yoktur bunda. Sık sık tanık olduğumuz bir şey bu: büyük bir eleştirmen çoğunluğu bir yapıtı yere göğe sığdıramazken, bu arada, gerçek bir başyapıt karşısında bulunduğumuzu kesinlerken, sıradan bir eleştirmen çıkar, göklere çıkarılan yapıtın birtakım eksiklerini gösterir, onu bir başkası, daha bir başkası izler, bunlar da yapıtın satışını artırır çoğu kez, daha çok okunmasını sağlar, ama artık başyapıt nitelemesi yalnızca güldürür. On dokuzuncu yüzyıl Fransız yazınının tarihinde çok ilginç bir örneği vardır bunun.

Bu yüzyılın ortalarında, Balzac, çok üretken bir romancı olmasına karşın, para sorunlarıyla boğuşup dururken, Alexandre Dumas'nın her yapıtı kendisine büyük paralar getirir, *Le Comte de Monte-Cristo* (Monte Cristo Kontu) adlı romanıyla da büyük bir servet kazanır. Eugène Sue'nün *Les Mystères de Paris*'si (Paris'in gizemleri) de benzerine az rastlanır bir yazınsal başarı örneğidir: hem yazarını bir anda çok zengin bir adama dönüştürür, hem de bu başarının haklılığında nerdeyse tüm eleştirmenler birleşir. Ama, bugün bulunduğumuz noktadan bakılınca, bu iki romanın birer başyapıt sayılmış olması bizi gülümsetir. Hiç kuşkusuz, tümden başarısız oldukları söylenemez. Günümüzde bile küçümsenemeyecek bir oranda okur buldukları da gerçektir. Ama adına yaraşır hiçbir eleştirmen, hiçbir yazınbilimci XIX. yüzyıl Fransız romanının başyapıtları arasında saymaz bunları.

Dumas, Sue ve George Sand'ın başarının doruğunda oldukları bu dönemde, onlarla aynı kuşaktan olan Balzac, birbiri ardından ve birbirinden üstün romanlar yayımlarken, sürekli bir biçimde para sorunlarıyla boğuşur. Dönemin çok ünlü ve çok etkili eleştirmeni Sainte-Beuve bir iki romanını şöyle bir över gibi yapar, gerisini bilmezlikten gelir. Bir başka büyük romancı, Stendhal, Balzac'ın sınırlı başarısına bile ulaşamaz: çoğu

uzmanlarca çağcıl romanların başında anılan *Kızıl ile kara* (1830) Balzac ve birkaç yazınsever dışında hiç kimsenin ilgisini çekmez, *Parma manastırı* (1838) üzerine Balzac bir yazı yazar ve "son elli yıl içinde yayımlanmış kitapların en güzeli" olduğunu söyler. O dönemde yapıt konusunda yazılan tek yazı da bu olur. Ama Balzac'ın hep çok ünlü olmayı, çok satmayı düşlemiş olmasına karşılık, Stendhal'in böyle bir tutkusu yoktur. *Parma Manastırı*' nın sonuna da *TO THE HAPPY FEW* (Mutlu azınlığa) yazısını koyar, böylece o oyalanmak ya da zaman öldürmek amacıyla roman okuyanlar için değil, mutlu azınlık, yani gelişmiş bir yazın beğenisi olanlar için yazdığını vurgular. Bu arada, gelecek yüzyılda anlaşılacağını söylemekten de çekinmez.

Yirminci yüzyılda, Stendhal'in öngörüsü kendisi için de, Balzac için de yadsınmaz bir gerçeğe dönüşür.

Alexandre Dumas ve Eugène Sue bugün de az çok okunsalar bile, artık bir başka ulamda yer alırlar, tahtlarına da, önemli bir gecikmeyle, Balzac ile Stendhal oturmuştur. Bunda eleştirmenler, yazın araştırmacıları kadar yazın öğretimindeki gelişmelerin de etkisi vardır kuşkusuz. Ama en büyük pay Balzac ile Stendhal'in, onların getirdiği yeni biçimlerin ve yeni roman anlayışınındır. Her duruma uygun bir örnek midir bu? Gerçek sanatçılar hep geç mi anlaşılır? Eleştirmenler ve okurlar yanılır da araştırmacılar hiç yanılmaz mı? "Evet", demek zor kuşkusuz. Ancak, şu Kemal Tahir ve Orhan Pamuk örnekleri bile, kötü eleştirmen ve satış oranının okur çoğunluğunu kolaylıkla yanıltabildiğini göstermektedir.

Ama biz, konuyu örneklerle somutlaştıralım derken, yapıtlardan yazarlara geçtik. Bu da, bir ölçüde, birincil konumuzdan uzaklaştırdı bizi. Şimdi, konumuza geri dönelim dersek, XIX. yüzyılda Dumas'nın ve Sue'nün tüm yapıtları büyük ilgi görüyordu kuşkusuz, ama yalnızca bir, bilemediniz, iki yapıtları başyapıt olarak nitelenmekteydi. Aynı şey başka yazarlar ve, bu arada, Stendhal ile Balzac için de geçerlidir. Stendhal'in *Parma manastırı* ile *Kızıl ile kara*'sının birer başyapıt olduğunda nerdeyse tüm yazınseverler birleşir, ama *Armance*'ı, *Lucien Leuwen*'i, *Lamiel*'i pek az okurun ilgisini çeker. Balzac'ın *İnsanlık güldürüsü* onun tüm romanlarını ve bir iki denemesini kapsayan dizgesel bir bütündür, öncelikle bu niteliğiyle benzersiz bir başyapıt ününü kazanır. Ne var ki, Fransa'da bile, Fransa'nın yazın uzmanları arasında bile bu "bütün"ü "bütünüyle" okumuş olanlar oldukça azdır. Bütünü oluşturan doksan dolayında yapıt içinde en

fazla dördü, beşi yaygın biçimde okunur, yani, bir bakıma, başyapıt olarak değerlendirilir.

Tüm bunlar, özellikle zaman bağlamında, başyapıt nitelemesinin görel bir nitelik taşıdığını göstermekte: Fransız romanının sınırları içinde kalırsak, XVII. yüzyıldan Madame de La Fayette'in *La Princesse de Clèves*'i kalır bize, XVIII. yüzyıldan Choderlos de Laclos'un da *Les Liaisons dangereuses*'ü (Tehlikeli ilişkiler). XIX. yüzyıl Fransa'da romanın birincil tür olduğuna ve bu yüzyılda daha önce hiçbir dönemde görülmemiş bir roman patlaması gerçekleştiğine göre, başyapıtları Balzac ve Stendhal'le sınırlamak yanlış olur. Bunlara öncelikle Flaubert'in tüm yapıtlarını, bugün pek üzerinde durulmasa bile, Hugo'nun *Notre-Dame de Paris'*sini, Huysmans'ın *Tersine*'sini ve daha dört beş romanı ekleyebiliriz. Başta Proust'un *Yitik zamanın içinde*'si olmak üzere, Gide'in *Kalpazanlar*'ı, Camus'nün *Yabancı*'sı, Malraux' nun *İnsanlık koşulu* ve daha birkaç yapıt da yirminci yüzyıl Fransız romanının başyapıtları olarak gösterilebilir.

Hiç kuşkusuz, yüzyıllar boyunca başyapıt olarak nitelenip de bugün pek ilgimizi çekmeyen, okullarda, üniversitelerde okumak zorunda kaldığımız zaman da gerek eskimiş dilleri, gerek günümüzün sorunlarından alabildiğine uzak izlekleriyle bizi esneten başyapıtlar da vardır. Her eski yapıt böyle değildir kuşkusuz. Örneğin Montaigne'in XVI. yüzyılda yazılmış denemelerini rahat rahat okurken, Corneille'in tragedyaları pek ilgimizi çekmez. Biçemleri de, izlekleri de, toplumsal yaklaşımları da fazlasıyla uzak gelir bize. Zaman zaman kimi gözlemleri, kimi anlatım ustalıkları karşısında hayran kalsak bile, bize yabancıdırlar artık. Örneğin Corneille ile Racine büyük tragedya ustalarıdır, bir *Le Cid*'i ya da bir *Phèdre*'i bugün de belli bir ilgiyle izleyebiliriz belki, ama bir başka çağdaşlarının, kişilerini ve izleklerini gerçek yaşamın içinden çıkaran Molière'in yarattığı etkiyi yaratamazlar üzerimizde. Bu arada, başyapıt sayılsın sayılmasın, ben Ionesco'nun *İskemleler*'ini kendime çok daha yakın bulurum.

Kendi dönemimizin başyapıtlarını nasıl belirleriz peki?

İletişim olanaklarının, bu arada tanıtım etkinliklerinin çok güçlenmesinin sonucu olarak, gerek dünya, gerek ülke düzleminde çok yüksek satış oranlarına ulaşan yapıtlarla oldukça sık karşılaşır olduk. Böylece, sıradan mı sıradan, üstelik baştan sona dil ve kurgu yanlışlarıyla dolup taşan birtakım piyasa romanlarının satış başarılarına bakılarak birer başyapıt olarak nitelendiklerine oldukça sık rastlar olduk. Küçük bir

karşılaştırma sonunda, bu yapıtların bir *Le Comte de Monte-Cristo* ya da bir *Les Mystères de Paris* yanında çok sönük kaldıklarını da söyleyebiliyoruz. Ne olursa olsun, kendi ölçütlerimiz doğrultusunda, XX. yüzyılın başyapıtlarını da saptamaya girişmemize de bir engel yok. Başlıca ölçütlerimizi yapıtların roman sanatına getirdikleri düşünce ve imge zenginlikleri, okurlardan, eleştirmen ve araştırmacılardan gördüğü ilgi, bir de, örneğin Joyce'un *Ulysses*'i, Proust'un *Yitik zamanın içinde*'si ya da Faulkner'ın *Ses ve öfke*'si gibi, yaratıldıkları ülke, yazıldıkları dil dışında da okunur olmaları.

Ama bu son koşul çok özel bir ulama: uluslararası ya da, isterseniz, evrensel başyapıtlar ulamına getirir bizi. Zaman zaman sıradan serüven romanları da pek çok dile çevrilebildiğine göre, uluslararası ya da evrensel başyapıt sayılmanın tek koşulu değil bu, ama ilk koşulu olduğu söylenebilir: aynı zamanda bir *Ulysses*, en azından bir *Yabancı*, bir *Yüzyıllık yalnızlık* olmayı gerektirir. Üstelik, işin içine az çok siyasal önyargılar da girebileceğine göre, bizimki gibi ülkelerin yapıtlarının kolay kolay erişemeyecekleri bir konum bu. Hem de yazarlarının, güçlülere daha yakın görünebilmek için, kendi uluslarını aşağılamaları durumunda bile.

Ama her ulusun, hatta her okurun kendi evrensel ve yerel başyapıtları vardır. Bunların da kimileri konumunu hep korur, kimileri zaman içinde silinip yerini başkalarına bırakır.

Kasım, 2008

ROMAN KİŞİLERİ

Roman nerdeyse her zaman bir serüvenin öyküsüdür, bu serüveni yaşayan kişi ya da kişiler de temel öğeleri. Öyle ki romandan önce kahramanını düşündüğümüz çok olur: Raskolnikof usumuza *Suç ve ceza*'dan, Rastignac *Yitik düşlemler*'den, Bazarof adı *Babalar ve oğullar*'dan önce gelebilir. Nice yazar da romanına kahramanının adını vermeyi yeğlemiştir. Balzac'ın yirmiyi aşkın anlatısı, yani tüm yapıtlarının dörtte birinden fazlası, kahramanının adını taşır. Cervantes'in başyapıtı *El ingenioso hidalgo Don Quijote della Mancha*'nın zamanla *Don Quijote*'ye indirgenmiş olması da bu olgunun ilginç örneklerinden biridir. Ancak, yapıttaki yeri çok önemli de olsa, romanı kişilerinin yalnızca biriyle özdeşleştirmek, dolayısıyla kişilerinden yalnızca birini öne çıkarmak ne ölçüde doğrudur? Bir yanılgı, en azından bir önyargı yok mudur bu işin içinde? Bana varmış gibi gelir.

Roman (bu arada öykü, oyun, vb.) kahramanı Fransızların *Le Petit Robert*'inde "bir yapıtın başlıca (ya da temel) kişisi" olarak, Dil Derneği'nin *Türkçe Sözlük*'üyle Ali Püsküllüoğlu'nun *Türkçe Sözlük*'ündeyse, "en önemli kişi", "başkişi" olarak tanımlanır. Bu da bizde her anlatı yapıtının tek bir başkişisi ya da tek bir kahramanı olurmuş gibi bir izlenim uyandırır. Kimi ünlü yapıtların adları da doğrular bunu: "*Hamlet*'in kahramanı ya da baş kişisi Prens Hamlet'tir, *Cimri*'nin başkişisi Harpagon, *Madame Bovary*'nin başkişisi Emma Bovary'dir", dersiniz. Ama konuya böyle yapıt adlarından girdiniz mi iki ad birden içeren romanlar ve oyunlar gelir usunuza, Flaubert'in *Bouvard ile Pécuchet*'si (Bilirbilmezler) gelir örneğin, Shakespeare'in *Romeo ile Juliette*'i, Reşat Nuri Güntekin'in *Leyla ile Mecnun*'u, Talip Apaydın'ın *Ferhat ile Şirin*'i gelir, bu yapıtların içeriğini ve kişilerinin işlevlerini düşünürsünüz, yavaş yavaş Balzac'ın *Goriot Baba*'sı ya da *Eugénie Grandet*'si gibi tek bir kişinin adını taşıyan romanların bile birbirine eşit düzeyde birkaç kahraman içerebildiğini saptarsınız, Dostoyevski'nin *Karamazof kardeşler*'ininse, adıyla bile birden fazla kahraman ya da başkişi içerdiğini gösterdiğini.

Kısacası, anlatı yapıtı tek bir kahraman (ya da kişi) üzerine de kurulmuş olabilir, dört beş kahraman üzerine de. Camus'nün *Yabancı*'sında birçok kişiyle karşılaşırız, ama tek bir kahramanı vardır: Meursault. Balzac'ın *Goriot Baba*'sı ya da Dostoyevski'nin *Karamazof kardeşler*'indeyse dört

beş kahraman. Bu kahramanlar da, yapıtına göre, değişik konumlarda çıkabilirler karşımıza. Kimi zaman, Dostoyevski'nin *Yeraltından notlar*'ında ya da *Kumarbaz*'ında olduğu gibi, "kahraman" kendi öyküsünü anlatır bize. Kimi zaman, örneğin mektup-romanlarda, anlatımı iki ya da daha fazla kişinin paylaştığına tanık oluruz. Bir ikinci kişinin öyküsünü bu ikinci kişiye "sen" ya da "siz" diye seslenen biri anlattığında da böyledir. En azından bu uygulamanın bildiğimiz tek örneğinde: Michel Butor'un *La Modification*'unda (Değişim) durum budur. Söylem öznesi, yapıtın başından sonuna hep "siz" diye seslendiği kişiye, şimdiki zaman içinde, onun kendi devinimlerini, kendi edimlerini, kendi gözlemlerini anlatır, sanki onun bilincidir. Ama bugüne kadar yazılmış romanların büyük çoğunluğunda anlatıcı hep üçüncü kişi konumundadır. Bu üçüncü kişi de çoğunlukla hiç ortada görünmeyen, ama bir Tanrı gibi her şeyi gören ve bilen bir kişidir, tüm varlığı söylemine indirgenmiştir: anlatır, betimler ve yorumlar, ama olayların dışındadır, bu nedenle de hiçbir zaman "ben" adılını kullanmaz.

Ama, işin gerçeğine bakılırsa, anlatının arkasında hep bir birinci kişi, bir "ben" ya da "biz" vardır. Flaubert'in *Bilirbilmezler*'ini *(Bouvard et Pécuchet)* açıp da *"Sıcaklık otuz üç dereceyi bulduğundan, Bourdon Bulvarı ıssızdı. Aşağılarda, iki alavere havuzuyla kapatılmış olan Saint-Martin kanalı mürekkep rengi ve dümdüz bir suyla doluydu. Ortasında kereste yüklü bir tekne, kıyıda iki sıra büyük fıçı duruyordu"* tümcelerini okuduğumuz zaman, bu tümcelerin bir "ben"in ağzından çıktığını biliriz. Ama kendinden söz etmediğine ya da söz etmez görünerek yalnızca gördüğünü, bildiğini ya da yarattığını anlattığına göre, öyküsünün dışındadır, üçüncü tekil kişidir. Dahası, aynı yazar, Flaubert, en ünlü yapıtı *Madame Bovary*'ye *"Etüddeydik, müdür içeriye girdi, arkasından da kılığı okul kılığına uymayan bir* yeni *ile büyük bir sıra taşıyan bir hademe geldi"*, diye girdiğine göre, oluntuları görgü tanığı olarak anlatan bir "ben"dir, ama bu "ben" tüm yapıt boyunca oluntuların dışında kaldığına göre, roman bir üçüncü kişi ağzından anlatılıyor demektir. Birinci kişi ağzından anlatılan romanların hemen hepsinde anlatıcı da yapıtın başlıca kişilerinden biridir. Çoğunlukla da başkişisidir, bize kendi serüvenini anlatır.

Marcel Proust'un *Yitik zamanın ardında*'sı bu türün en ilginç örneklerinden biridir. Bu uzun yapıt boyunca, her şeyi birinci kişi anlatır, anlattığı da öncelikle kendi yaşamı, kendi düşleri, kendi aşkları, kendi gözlemleri ve kendi yorumlarıdır. Ama kendi yaşamı, kendi düşleri ve

kendi düşünceleriyle birlikte çevresindeki kişilerin yaşamlarını, davranışlarını ve düşüncelerini de anlatır bize. Yalnızca anlatmakla da kalmaz, inceden inceye çözümler ve yorumlar. Böylece döneminin belirli, bir çevresini de yansıtmış olur bize. Yalnızca yansıtmakla da kalmaz, dizgesel diye niteleyebileceğimiz bir biçimde, inceden inceye yorumlayıp çözümler. Dostoyevski'nin *Yeraltından notlar*'ı da bir birinci kişi ağzından hem bu kişinin dünyasını, hem başka insanların dünyasına bakışını yansıtır. Camus'nün *Yabancı*'sıysa, birinci kişisi Meursault' nun aracılığıyla varoluşçuluğun ana izleklerinden birini: yaşamın ya da varoluşun nedensizliğini somutlaştırır. Sartre'ın Roquentin'i de *Bulantı*'da aynı işlevi yüklenir. Böylece her iki yapıt da romanı felsefeyle kaynaştırır.

Ama her anlatıcının konumu belli bir bakışın ve belli bir anlatı anlayışının göstergesidir.

Temmuz, 2010

CEPLER

Yanılmıyorsam, geçen yüzyılın ikinci yarısının beşinci yılında dilimize çevirdiğim bir yapıtı, Julien Green'in *Yeryüzünde bir yolcu*'sunu yeni bir baskı için gözden geçirdiğim bir sırada çıktılar karşıma, sonra da kafamın içine öyle bir yerleştiler ki çıkar çıkarabilirsen! Çıkaracaktım da ne olacaktı ayrıca? Dört küçük tümceydi topu topu, "Ölümün anahtarları" adlı öyküde kısa mı kısa, zararsız mı zararsız dört tümce. Delikanlılık çağının başlarında bir öksüz çocukla dul annesinin uzak bir akrabalığı öne sürerek evlerine yerleşip onların sırtından geçinmeye başlayan Clément Jalon'un kendilerini güç duruma düşürecek birtakım belgeler sakladığı kuşkusuyla gizlice ceplerini araştırmalarını anlatırken delikanlının kullandığı dört tümce: *"En sonunda biraz yüreklendim, elimi ceketin ceplerine soktum. Birinde bir gözlük, öbüründe bir çakı, bir kurşunkalem, bir sürü de kürdan buldum; başka bir cebinde bir tütün tabakasıyla bir pipo vardı, ama iç ceplerinde de, öbürlerinde de cüzdandan iz yoktu"*.

Görüldüğü gibi, okuyanı etkileyecek, günlerce unutulmayacak hiçbir şey yoktu bu satırlarda, ama beni büyülemişlerdi işte, hiç kuşkusuz anlatının puslu ve gizemli havasının belli bir payı vardı bunda, cebimizde taşıma hakkını ancak delikanlılığın eşiğinde kazandığımız çakının yarattığı çağrışımların da bir payı olabilirdi. Ne olursa olsun, giyimimizin ve günlük yaşamımızın ayrılmaz bir parçası olan şu zararsız giysi öğesi, şu sıradan cep imgesi, insanların, özellikle de erkeklerin ceplerinde taşıdıkları nesnelerin görüntülerinden yıllar, yüzyıllar içinde ceplerin ve bu ceplerde taşınan nesnelerin değişimine varıncaya dek yığın yığın görüntü ve yığın yığın soru üşüşüyordu beynime. Bu arada, bir giysinin cepleri ya da tek bir cep üzerine çok güzel, çok özgün bir öykü, hatta, neden olmasın, bir roman yazılabileceğini düşünüyordum. Böyle bir serüvene girişmeyi düşlüyordum da ondan mı? Hayır, "Sait Faik aramızda olacaktı da Ada'da ya da İstiklal Caddesi'nde şöyle bir gözüne takılan, sıradan bir adamı tepeden tırnağa süzerek 'Şu herifin ceplerinin bir öyküsünü yazayım!' diyecekti ki," diyordum. O benzersiz bir öykü çıkarabilirdi bir cepten ve içindekilerden. Başkaları yüzlerine gözlerine bulaştırabilirlerdi böyle bir konuyu, ben de farklı bir sonuca ulaşamazdım.

Bu arada, tarihte, toplumbilimde, insanbilimde insanların ceplerine, ceplerinin biçimlerine ve sayılarına, yaşamlarındaki yerlerine ilişkin

doyurucu bilgiler verilip verilmediğini, verildiyse ne ölçüde verildiğini bilmek istiyordum. Yazık ki tek bir örnek bile gelmiyordu usuma. İnsanların posttan giysiye geçmelerinden sonra, cepler giysilerde ilk kez ne zaman ve hangi ülkede kullanıma girmişti? İlk cep ne tür bir giyside ve bu giysinin neresinde yer almıştı, nasıldı, ne büyüklükteydi, içine ne ya da neler konulmaktaydı? Yaşım yetmişi geçmişti, ama tüm bu konularda hiçbir bilgi ulaşmamıştı bana. Çevremdekilere de öyle, dünya dünya oldu olalı demeyelim, insanlar giysi kullanmaya başladı başlayalı cepler de varmış gibi geliyordu bize, ama gerçek durum bu değildi, ceplerin de bir tarihi bulunması gerekirdi, vardı da kuşkusuz, yeterince doyurucu olmasa da birtakım bilgiler bulunması gerekirdi. Nerdeyse dünyanın tüm ülkelerinde bireylerin yaşamında önemli bir yerleri ve küçümsenmeyecek bir işlevleri bulunduğu kesindi. Bugün çoğu erkeklerin sokağa beşi cekette, üçü ya da dördü pantolonda, ikisi de yelekte olmak üzere, tam on ceple çıkmaları, kış günleri paltolar da giyilince, kişinin üstündeki cep sayısının on beş, on altıyı bulması insan yaşamında ceplerin önemini değil de neyi gösterirdi? Ama bir erkeğin üzerindeki cep sayısı çoğunlukla ondan aşağı düşmezken, hanımların evlerinden çoğu kez cepsiz giysilerle çıkmaları, giysilerindeki çoğu ceplerin de işlevsel olmaktan çok birer süsleme öğesi gibi görünmesi nasıl ve neyle açıklanırdı? “Onların da çantaları var” ya da “Onlar zamanlarını daha çok evde geçirdiklerinden ceplere pek gereksinimleri olmuyor”, demekle durumu açıklamış olur muyduk? Ceplerinin çokluğunu erkeğin üstünlüğünün ya da zayıflığının, zenginliğinin ya da yoksulluğunun göstergesi olarak değerlendirmek de fazla uzaklara götürmezdi bizi. Töreler değişiyor, modalar değişiyor, ama cepler erkek giysilerinde yerlerini hep koruyorlardı.

Ceplerin işlevleri de, bu işlevlerin dönemlere ve toplumlara göre değişiklikler göstermesi de başlı başına bir inceleme konusu olabilirdi, belki de kaç kez olmuştu. Yazık ki benim en ufak bir bilgim yok bu konuda, bu bilgileri sağlayacak kaynakçaları bile bulmuş değilim şimdilik. Ancak Clément Jalon’un ceplerinden çıkanlar çocukluğumdan beri gördüğüm değişik cepleri getiriyor gözlerimin önüne, önce çocukluğumda, Elbistan’da, kimi mendil ceplerinde ışıldayan kalemler ve mendiller birbirini izliyor; hemen sonra, Jalon’un cebinin eksiklerini Elbistanlı okumuşların ceplerinin vazgeçilmezleriyle tamamlamaya girişiyorum: çakı tamam, kalem de, tütün tabakası da, pipo da öyle; ama piposu da, tütünü de varken, bir çakmak, en azından bir kibrit kutusu bulunması gerekmez miydi

bu cepte? Gerekirdi, ama yoktu işte; erkek ceplerinin onur konuğu para cüzdanı da yoktu bu adamın ceplerinde, tarak da, ayna da, çekecek de yoktu. Bereket, müslüman değildi de bunca cepte otuz üçlük bir tespih bulundurmamasını başına kakamıyordum.

Ama Jalon efendinin ceplerinde tek fotoğraf bulunmaması şaşırtıyordu insanı. Bizler cüzdanlarımızda annemizin, babamızın, eşimizin, çocuklarımızın, torunlarımızın, kardeşlerimizin fotoğraflarını taşır, özellikle uzun tren yolculuklarında adını bile bilmediğimiz yol arkadaşlarımıza gösterirdik. Benim çocukluğumda büyüklerimizin kendi ceplerinden bizim cebimize bir avuç fındık, kuru üzüm, bir elma ya da bir armut aktardıkları da çok olurdu.

Ama ben neden hep çocukluğumdaki ceplere konulanlardan söz ediyorum ki böyle? Bugün cepler işlevlerini tamamladıkları, buna eşitlik derseniz, kadın erkek eşitliği bu alanda da gerçekleşmeye başladığı için mi? Evet, bir ölçüde. Neden derseniz, kodamanların cep yükü büyük ölçüde azaldı: tek bir kartla bir cep telefonu nerdeyse tüm sorunlarını çözüyor. Şimdi cepleri dolu olanlar yoksul kişiler. Ancak nerdeyse tüm varlıklarını ceplerindekiler oluşturmakta. Bu ceplerin içeriğini saymaya da ekmekten ya da simitten başlamak gerekiyor. Ne olursa olsun, cepler varlıklarını hep sürdürmekte.

Ama ben çocukluğumda ceplere hiç mi hiç gereksinim duymayan ak sakallı bir adam tanımıştım: Kadı Emmi. Biz Ötegeçeli çocuklar bayramlarda herkesten önce onun elini öpmeye giderdik, o da hiçbir zaman eli boş göndermezdi bizi: oturduğu minderin altından çıkarıp verirdi bayram paramızı. Yazın ya da güzün de güzelim bahçesinin yanından geçtiğimiz sıralarda bize adımızla seslenir, bir görevi yerine getirmek istercesine avucumuza bir elma, birkaç erik ya da birkaç vişne koyar, sonra da hiçbir şey söylemeden işine dönerdi.

Sen benzersiz bir adamdın, Kadı Emmi!

Ocak, 2011

ÜN VE PARA

Michel Tournier’nin yazdığına göre, Balzac “Niçin yazıyorsunuz?” sorusunu hiç eveleyip gevelemeden “Zengin ve ünlü olmak için”, diye yanıtlarmış. Neden olmasın? Bu da amaçlar içinde bir amaçtır. Gene de *İnsanlık güldürüsü* gibi bir anıt yapıtın böyle yalınkat amaçlara bağlanması ilk bakışta aykırı geliyor insana, yapıtın ünlü “Önsöz”ü de çok daha yüce, çok daha derin ve çok daha anlaşılır nedenlerin varlığını sezdiriyor. Öte yandan, örneğin Pierre Barbéris’in önemle vurguladığı gibi, *İnsanlık güldürüsü* XIX. yüzyıl Fransız toplumunda paranın olağanüstü serüveninin anlatısı olduğuna göre, böyle bir yapıtın yaratıcısının zenginliği, hatta ünü yazarlıkta araması büsbütün aykırı görünmekte. Tarihsel açıdan baktığımız zaman da böyle: Balzac’ın yanıtı, XIX. yüzyılın ilk yarısında, bayağı yeni bir düşünceyi ve bayağı bir tutkuyu dile getirmesiyle de şaşırtır biraz: hem fazla çiydir, hem çok şey ister, hem de yolları pek kesişmeyen iki şeyi bir arada ister.

Hiç kuşkusuz, istenmeyecek bir şey olmadığı gibi olmayacak bir şey de değildir istediği. Örneğin XVIII. yüzyılda Fransa’nın en etkili yazın adamı Voltaire hem çok ünlü, hem çok zengin bir yazar olmakla övünebilirdi: ünü tüm Batı Avrupa’yı sarmıştı, serveti de şöyle böyle bir servet değildi. Ne var ki, çokları gibi o da üne önem verse bile, zengin olmak için yazmayı hiç düşünmemişti belki. Neden derseniz, XVIII. yüzyıl Fransa’ sının ekinsel koşulları içinde, okumuşlar üzerindeki büyük etkisine karşın, kitapları şu okuduğunuz satırların alçakgönüllü yazarının kitapları kadar bile satmıyordu. Dillere destan zenginliğini, çok iyi bilindiği gibi, tecim, sanayi ve tarım alanlarındaki girişimlerine borçluydu; yapıtlarının satışından sağladığı gelir de, zengin yazınseverlere borçlu olduğu kimi akarlar da bu büyük servetin yanında devede kulak kalırdı. Her zaman da böyle olmuştu belki: bu tür destekler, bir Racine’in, bir Molière’in durumunda olduğu gibi, çok büyük bir kraldan da gelse, sanatçıya rahat bir yaşam sağlamakla kalırdı, bir Voltaire gibi zengin olabilmeleri için büyük destekçilerinin tüm varlığını onlara aktarması gerekirdi. Aynı şey saraya kapılanıp arada sırada bir “kese”yle ödüllendirilen Osmanlı ozanları için de geçerli olmalıydı. Diyeceğim, yazın alanında ün ile zenginlik kolay kolay bir araya gelmezdi, gelince de başka kaynakların desteğiyle gelirdi.

Bugün durum çok mu değişti? Hayır, Voltaire’in, Balzac’ın dönemlerinde olduğu gibi bugün de ünlü ve zengin yazarların bu üstün konumu doğrudan doğruya yapıtlarına, yapıtlarının gerçekten üstün ve özgün niteliklerine borçlu olmaları çok ender görülen bir durum. Stendhal gibi çok büyük bir romancının yapıtları ünü ve parayı yaratıcılarının ölümünden çok sonra getirir. Bunca yıldan sonra gelen bu beklenmedik ilgide yapıtın yavaş yavaş anlaşılan saltık değeri ve eleştirmenlerin katkısı kadar Robert Escarpit’in “kişisel söylen” diye adlandırdığı şeyin de belirleyici olduğunu söylemek gerekir. Escarpit, küçük, ama ilginç yapıtı *Sociologie de la littérature*’de (Yazının toplumbilimi) kitlenin, tam anlamıyla kavrayamadığı konularda, birtakım söylenler yarattığını, yazarın kişisel söyleninin de bu yaratımlardan olduğunu söyler. Böylece, örneğin bir Corneille, bir Goethe, bir Balzac söyleninden söz edilebilir. Kolaylıkla kestirilebileceği gibi, her şeyle beslenir bu söylen; öte yandan, söyleni besleyen her şey, üzerine kurulduğu kişinin ününü büyütür ve sürdürür. Kimi söylenler (örneğin Goethe, Balzac, Cervantes söylenleri) yıllar, yüzyıllar içinde oluşur; kimileri de erkenci ve kısa ömürlüdür, üç aşağı beş yukarı, yazarın yapıt verdiği dönemle eşsüremlidir. Robert Escarpit’e bakılırsa, örneğin Byron daha yapıtlarını verirken böyle bir “söylen yazar” olmuştur, Françoise Sagan da 1958 yılında böyle bir söylen yazardır. Ancak, göründüğü kadarıyla, kişisel söylen yazarın yapıtlarının gereğince bilinmesini içermez, hatta belli bir bilgi eksikliğinden doğduğu bile olur: Sagan *Bonjour tristesse*’le (Günaydın hüzün) hem birden ünlenivermiş, hem de bayağı zengin olmuştur; ancak binlerce kişi, onun tek kitabını açmamış olmakla birlikte, “sagancılık”tan söz edebilir. Victor Hugo adı Anadolu köylerinde bile bilinir, ama Hugo’yu çok büyük bir ozan olarak tanıyanlar arasında tek dizesini bile bilmeyenler ezici çoğunluğu oluşturur.

Robert Escarpit pek sözünü etmez ya, birtakım söylen yapıtların varlığından da söz edilebilir. Örneğin *Tanrısal güldürü* bunlardandır, *Faust* bunlardandır, *Don Quichotte* bunlardandır, Joyce’un *Ulysses*’i, Proust’un *Yitik zamanın içinde*’si bunlardandır. Son ikisi üzerinde duralım dersek, ünlerine de, satışlarına da diyecek yoktur, ama, bilindiği gibi, *Yitik zamanın ardında*’yı başlangıçta birçok yayınevi geri çevirmiş, Proust *Swann’ların tarafı*’nı ancak baskı masraflarını cebinden ödeyerek yayımlayabilmiştir. Yapıtının tümünün yayımlanması yazarın ölümünden sonra tamamlanabildiğine göre de gittikçe büyüyen ününün sağladığı zenginlikten hemen hiç yararlanmadığını söylemek bile gerekmez. *Ulysses*’e gelince,

yazarına büyük paralar getirmek şöyle dursun, yayım ve dağıtımının bile başlı başına bir sorun olduğu, İngiltere'de ve Amerika'da yasaklandığı, hatta yakıldığı bilinir. Kısacası, ünle satış arasında genel olarak sıkı bir bağıntı kurulabilse bile, süredeş oldukları enderdir; kimi yazarların yapıtlarıyla zengin olma olanağına kavuştukları ender durumlarda da, Byron ve Sagan örneklerinin ortaya koyduğu gibi, satışla yazınsal değer arasında dolaysız bir bağıntı kurmakta zorlanırız. Çok satmanın her zaman çok okunmak anlamına gelmediğini de biliriz.

Öyleyse, tüm bu saptamalardan sonra, Balzac'ın zengin ve ünlü olmak için yazdığını söylerken boş bir düşe kapıldığını mı ileri süreceğiz? Hayır, tam tersine, ün ve zenginlik hiçbir zaman gerçek yazın adamının ilk amacı olmasa bile, Balzac'ın yapıt verdiği dönemde, Balzac gibi bir romancının böyle konuşması bir ölçüde doğaldır. Öyle ya, XIX. yüzyılda, genel olarak Batı Avrupa ülkelerinde, özel olarak Fransa'da, öğrenimin değişik toplum katmanlarında hızla yaygınlaştığı, süreli yayınların belirli katmanlarda bireylerin günlük yaşamına girdiği bilinir; aynı gelişimlere koşut olarak, yayımlanan roman sayısı daha önceki dönemlerle karşılaştırılamayacak ölçüde artarken, süreli yayınlar da "tefrika" aracılığıyla romanın erişim alanını genişlettikçe genişletir. Böylece, sayıları çok az bile olsa, kimi romancılar yapıtlarının getirisiyle yaşayabilecek, hatta zengin olmayı düşleyebilecek duruma gelirler. Balzac da, düşünü tam anlamıyla gerçekleştiremese bile, belirli bir dönemden sonra bayağı iyi kazanmaya başlar. Ama ünlü çağdaşı Alexandre Dumas, sonunda her şeyini yitirecek olmasına karşın, oyunları ve romanlarıyla gerçekten çok büyük paralar kazanır.

Ne var ki büyük bir değişim dönemidir bu dönem, dolayısıyla bir bulanıklık dönemidir de: bugün Balzac'ın yapıtları gibi hiç duralamadan "yazınsal" diye nitelediğimiz romanlarla yazınsal bir değeri olmayan, sıradan serüven romanları arasında bir ayrım yapılmaz o dönemlerde. Yapılırsa da başka ölçütlerle, yazınsal ve düşünsel içeriklerden çok, oluntusal içerikler öne çıkarılarak, yani Balzac'tan ya da Stendhal'den yana değil, Dumas'dan ve Sue'den yana yapılır. Zamanla, en azından belirli çevrelerde, bakış açıları değişir, yeni kuşaklar yüzyılın ilk yarısının bu önemli romanlarını gerçek yerlerine koymaya, dolayısıyla karşıtlıklarını belirlemeye başlarlar. Daha da ilginci, kimi ozanlar, örneğin Baudelaire, örneğin Verlaine, örneğin Villiers de L'Isle-Adam ve Huysmans gibi anlatı

yazarları, Dumas'ya, hatta Balzac'a kucak açmış kenter okurları karşıtları olarak görürler. Gene de, yakından bakılacak olursa, bulanıklık hep sürer.

Balzac döneminin ölçütleri geçerliliklerini bugün de sürdürdükleri için mi? Hayır, Balzac döneminden bu yana, "yazınsal"ın ölçütleri gittikçe belirginleşti, ama, belki biraz da bu yüzden, gerçek yazın okuru hep sınırlı kaldı. Oran toplumdan topluma değişse bile, hiçbir zaman kendi yazarını doyurmaya, doyursa da zengin etmeye yetmiyor. Arada bir, daha çok yazın dışı nedenlerle, alışılmış sınırı aşıp geniş okur kitlelerine ulaşarak yazarına zenginliğin kapısını aralayan yapıtlar da olmuyor değil kuşkusuz; tam tersine, nerdeyse ayrıntılarını bilmediğimiz bir uluslararası kural söz konusuymuş gibi, hemen her yıl böyle birkaç kitap çıkıyor ortaya, kimi zaman yazarının kişisel söyleninden, kimi zaman eleştirmenlerin övgü ya da yergilerinden, kimi zaman kolaylığından, kimi zaman zorluğundan, kimi zaman yazarının eblehliğinden, kimi zaman yayıncısının uyanıklığından, kimi zaman da yalnızca adından alıyor hızını, ama yazınsal niteliği çoğunlukla ikincil ve rastlantısal kalıyor. Ne var ki, satış başarısının yazınsal değerle çakışması bu denli enderken, günümüz toplumlarında paranın kazandığı ölçüsüz saygınlık çoğumuzu yapıtların değerini getirdikleri parayla ölçmeye yöneltiyor.

Bulanıklık da her şeyden önce bu çağcıl mantıktan kaynaklanıyor.

Kasım, 1998

YORGAN VE PİRE

Geçenlerde Prof. Dr. Ayla Ödekan'dan öğrendim, öğrendim öğreneli de bir türlü çıkmadı usumdan: ülkemizin en köklü ve en saygın yükseköğretim kurumlarından İstanbul Teknik Üniversitesi'nin senatosu 3 nisan 2009 cuma günü tarihsel bir karara imza atmış: öğretim dili olarak ingilizceyi seçmiş. Şimdi Yüksek Öğretim Kurumu'nun onayı beklenmekteymiş. Sanırım, o da coşkuyla onaylar bu kararı. Onaylar ve önümüzdeki ders yılının açılışında rektör bey cüppesini giyip sapına kadar ingilizce bir açılış konuşması yapar, arkasından da profesörler, doçentler, yardımcı doçentler, asistanlar ve öğrenciler amfide, sınıfta, kitaplıkta, koridorda ve bahçede Coniler gibi ingilizce konuşmaya başlar, ağız dalaşlarında da masaya yumruğu indirip "*One minute! One minute!*" diye gürlerler.

Ama benim gibi çağdışı kişilerin usuna birtakım sorular geliyor ister istemez: iyi, güzel de bu beklenmedik kararın nedeni neydi acaba? Çok değerli öğretim üyelerinin derin bilgilerini, büyük buluşlarını dile getirmelerinde türkçe yetersiz mi kalıyordu? Üniversite ingilizce öğretime başladıktan sonra, öğretim üyelerinin ve öğrencilerin algılama yetileri ve bilgi düzeyleri birdenbire yükselişe mi geçecekti? Hayır, tam tersine, insanların düşüncelerini en iyi kendi dillerinde geliştirdikleri ve en iyi kendi dillerinde ilettikleri dilbilimcilerin öteden beri vurgulayageldikleri bir gerçek, çift-dillilikse ancak çok özel koşullarda erişilebilen bir durum. Öğretim üyelerimizin gerçekleştirecekleri büyük buluşlar da türkçenin az bilinen bir dil olmasına karşın dünyayı aydınlatmakta fazla gecikmezdi.

Ayrıca, bu çok saygın üniversitemizin çok saygın öğretim üyelerinin hepsi de ders verecek, bilimsel yazılar, kitaplar yazacak ölçüde ingilizce biliyorlar mıydı? Hepsinin de yabancı dili ingilizce miydi? "Evet, elbette", diyebiliyorlarsa, kutlayalım kendilerini, "Öğrenciler için ingilizce bilme koşulunu getirmek yasal ve doğru bir tutum mu?" türünden sorular da sormayalım. Şunu soralım yalnızca: bu kararı almış olan çok değerli öğretim üyeleri konunun uzmanlarınca sıkı bir ingilizce sınavından geçirilme önerisine olumlu bir yanıt verebilirler mi? Hiç sanmıyorum.

Bu çarpık yolu İstanbul Teknik Üniversitesi'nden önce seçmiş yüksek öğretim kurumlarındaki uygulamaları da biliyoruz: çoklarında hiç mi hiç ingilizce bilmeyen öğretim üyesi sayısının hiç de az olmaması bir yana, çoğu öğretim üyelerinin de derslerini türkçe yapıp öğrencilere ezberlenmek

üzere ingilizce özetler vermekle yetindiklerini işitip dururuz. Yabancı dilde öğretimin tüm öteki sakıncalarını bir yana bırakalım, bu tutumun yapaylığı bile seçimin aykırılığını göstermiyor mu? Teknik Üniversite'de öğretimi altüst edecek bu değişikliği "Avrupa'ya en fazla öğrenci gönderen üniversiteyiz, ama en az öğrenci alan üniversite olduk" gibi sıradan bir gerekçeye bağlamak pire için yorgan yakmak anlamına gelmez mi? Bu durumda, İstanbul Teknik Üniversitesi Senatosu'nun tam yirmi iki üyesinin ingilizce öğretime geçme tasarısına olumlu oy vermiş olması da Doğramacı düzeninin üniversitelerimizi içine düşürdüğü acıklı durumun somut bir göstergesi sayılamaz mı? Karara karşı çıkarak "İTÜ Ay-Ti-Yu olmasın!" diye çırpınan İstanbul Teknik Üniversitesi öğrencilerine bakarsanız, evet, sayılır; "İTÜ yürütmekte olduğu %30 ingilizce eğitim veren bölümlerimizin %100 ingilizce eğitim veren bölümleriyle de Türk yüksek öğreniminin öncüsü olmaya devam edecektir!" diyen sayın rektör Prof. Dr. Muhammed Şahin'e bakarsanız, hayır, sayılmaz. Sayın rektör İstanbul Teknik Üniversitesi'ni yüksek öğretimin değil de "yüksek öğrenim"in öncüsü olarak gördüğüne göre, buna şaşmamak gerekir.

"Her işte bir hayır vardır" demişler: bakarsınız, üniversitesinde yüzde yüz ingilizce öğretime geçilince çok değerli rektörümüz eğitim, öğrenim ve öğretim terimleri arasındaki ayrımları da öğrenir.

Haziran, 2009

ÇEVİRİ DENEYİMİ

I

Kimi çok bilmiş kişiler, söz ne zaman biçemden ya da Balzac'tan açılsa, “Balzac'ta biçem yoktur!” deyip noktayı koyuverirler. Oysa her yazar kadar Balzac'ın da bir biçemi vardır; hatta, biraz yakından bakılınca, bir biçem ustası olduğu, bir biçem değil, birçok biçem kullandığı da söylenebilir: romandan romana, hatta tek romanın içinde “anlatıcı” değiştirdikçe biçem değiştirir. Ustalık ayrı bir sorun, ama çevirmenin koşulu da Balzac'ınkine benzer: çevirdiği metinden uzaklaşmak pahasına bile olsa, ille de belirli bir biçemi sürdürmek gibi anlamsız bir tutkusu yoksa, bir yazardan başka bir yazara, bir yapıttan başka bir yapıta geçtikçe, çevirisi de belirli bir biçem değişikliğine uğrar ister istemez. Buna karşılık, anlatıcısı kim olursa olsun, Balzac'ın tüm anlatılarında süregelen bir Balzac biçemi bulunduğu gibi, çevirmenin kendi diline aktardığı kaynak-metinler birbirlerinden ne kadar farklı olursa olsun, onun da çeviriden çeviriye süren bir biçemi, kendine özgü bir anlatımı vardır, ama çevrilen yapıtın biçeminin yol açtığı bir sapma da vardır. Ben kendi çevirilerim karşısında sık sık kapılırım böyle bir izlenime: başka bir yazımda da belirttiğim gibi, ne zaman birkaç çevirimi birbiri ardından gözden geçirecek olsam, hepsi de benim bireysel dilimin özelliklerini taşıyorlarmış gibime gelir, ama, aynı zamanda, *Kalpazanlar*'ımın biçeminin *Bilirbilmezler*'imin biçemiyle fazla bir ilgisi bulunmadığını, *Goriot baba*'mın biçeminin aynı dönemde çevirdiğim *Swann'ın bir aşkı* kadar bunlardan yaklaşık otuz yıl sonra çevirdiğim *Kral Salomon'un bunalımı*'nın biçeminden de uzak olduğunu düşünmekten kendimi alamam.

Benzerlik içinde benzemezliği varsayan bu çelişkiyi nasıl açıklamalı? Örneğin, hem iyimser, hem gerekirci bir bakışla, bu yapıtların tümünün erek-dile gerektirdikleri ülküsel anlatımı yeniden bulacak biçimde aktarılmış olduklarını kesinleyerek mi? Herhalde hayır. Belirli bir erek-dilde aynı yapıtın, diyelim ki *Goriot baba*'nın ya da *Hamlet*'in, birbirinden çok farklı, ama aynı ölçüde geçerli üç dört çevirisi birden bulunması bile geçersiz kılar bu savı; daha önemlisi, böyle bir savı benimsemek iki dil arasında terimi terimine bir denklik, bir eşdeğerlilik varsaymak demektir; bu da dile ilişkin bilgilerimize ters düşer. Gerçekten de, herhangi bir dil

içinde üretilmiş bir söylemin anlamsal içeriğinin bir başka dile olabildiğince eksiksiz bir biçimde aktarılabileceğini söyleyebilsek bile, aynı söylemin biçemini yalnızca bir dilin değil, bir özdilin de damgasını taşıyan tüm yazınsal ya da biçimsel özelliklerini tam olarak aktarabileceğini savunmak zordur. Çevrilmek istenen yapıtın kendi özdilsel özelliklerinin içerikten bağımsız olmaması bir yana, her dilin kendine özgü bir yapısı, kendine özgü bir mantığı bulunması da önümüzde aşılması nerdeyse olanaksız bir engel oluşturur. Biraz da aralarındaki derin farklılıklar nedeniyle, dilin genel bir tanımı yapılamayacağını düşündüğünden, kendi tanımında *bir dil* sözünü kullanmayı yeğleyen André Martinet, Aristoteles'in Hopi diline çevrilmesinin hiç mi hiç düşünülemeyecek bir şey olmadığını belirttikten sonra, "Ama Aristoteles yapıtlarını Hopi dilinde tasarlamış olsaydı, Batı düşüncesi bugün olduğu şey olmazdı", derken, bu gerçeği çok güzel belirtir.

Bu durumda, hep düzanlam düzeyinde kalan, eksik çevirilerle yetinmek mi gerekir? Hayır, bizi her zaman istediğimiz yöne götürmese bile, bir yol kalır önümüzde: başlangıçta çözümsüzlük etkeni gibi görünen bir veriye: farklılığa sarılmak, hem iki dil arasında, hem de her dilin kendi içinde, kendi öğeleri, kendi düzeyleri ve kendi ürünleri arasında saptayabileceğimiz farklılığa ya da farklılıklara. Bu farklılıkları algılayabilecek durumdaysak, ürünlerin ayırıcı özelliklerini belirleyebilir, böylece değişik eklemlenimlerini açıklamaya, bunlardan yola çıkarak çabalarımızda bize yol gösterecek, yol gösterdiği kadar da seçimlerimizi temellendirecek birtakım koşutluklar bulabiliriz. Öyle ya, çevirilerim arasında saptadığım farklılıkların varlığı bu çevirileri yalnızca her iki dile: türkçe ve fransızcaya ilişkin kuru sözcük ve sözdizimi bilgim doğrultusunda değil, çevirmeyi tasarladığım yapıtlarla kendi dilim arasında kurduğum birtakım biçimsel bağıntılar doğrultusunda gerçekleştirdiğimi göstermez de neyi gösterir?

Söylemek bile fazla, kaynak-dille erek-dilin sesleri ve sözcükleri düzeyinde ele alınmaları durumunda, birtakım bağıntılar kurulabilse bile, bu bağıntıların belirleyici bir işlevi olamaz: dilsel göstergenin saymacalığı nedeniyle, bu türden girişimler başarısızlıkla sonuçlanmaya yargılıdır. Bununla birlikte, göstergebilim bizi nicedir araştırmalarımızı tümceyle sınırlamamaya alıştırdığına göre, iki dilin sessel, sözlüksel ve sözdizimsel birimleri arasında kuramadığımız bağıntıları daha geniş bir düzlemde, kaynak-metinle içinde belirdiği toplumsal ve dilsel bağlamlar arasındaki benzerlik ve karşıtlık, uyum ve uymazlık bağıntıları arasında özdeş bağıntılar bulabilir, dahası, örneğin iki dilin ya bağlamlarının uzaklığı

nedeniyle, kaynak-metnin gerektirmesi durumunda, söz konusu bağıntıları kendimiz oluşturmaya çalışabiliriz.

Benim kendi yaklaşımıma gelince, bunu üzerinde çok uğraştığım iki örnekten: Raymond Queneau'nun yarım yüzyılı aşkın bir süre önce, 1959'da yayımlanmış olan ünlü romanı *Zazie metroda (Zazie dans le métro)* ile bundan bir buçuk yüzyılı aşkın bir süre önce, 1842'de yayımlanmış, ama okunurluğunu hep korumuş, dolayısıyla "klasik" olarak niteleyebileceğimiz bir romandan: Balzac'ın *Yaşamda bir başlangıç*'ından *(Un Début dans la vie)* yola çıkarak açıklamaya çalışacağım.

II

Yıllar önce, başka bir yazıda da belirttiğim gibi, ürünü olduğu doğal dille bağıntıları açısından ele alındığı zaman,

1. *Zazie dans le métro*'nun dilinin, büyük ölçüde, günümüz fransızcasının özel bir katmanında: Paris ve dolaylarının halk çevrelerinde "konuşulan" dille örtüştüğü görülür;

2. daha çok karşılıklı konuşmalardan oluşan roman oldukça yüksek bir oranda açık saçık ve argo sözcük ve deyimler içerir, dahası, bu tür sözcük ve deyimler yalnızca roman kişilerinin konuşmalarında değil, "anlatısal" ve "betimsel" bölümlerde de yer alır;

3. bununla birlikte, yapıtın söylemi Paris halk ağzıyla tümden örtüşmez, çünkü *coca-cola* yerine *cacocalo*, *responsabilité* yerine *responsabilitas*, *homosexuel* yerine *hormosessuel* gibi yazarca üretilmiş biçimler de içerir; yer yer de içli ya da destansı bir esintiye kapılmış görünür;

4. Queneau'nun "yazı"sı iki açıdan Fransız yazı diline ters düşer: zaman zaman kişisel bir sesbilgisel abece kullanarak (örneğin *petite* yerine *ptite*, *obstiné* yerine *ostiné*, *ce que c'est* yerine *cexé* yazarak) ve kimi deyimlerin, hatta kimi tümcelerin öğelerini söyleyişin uyumu ya da konuşmacının tutumu doğrultusunda kaynaştırarak *(Skeutadittaleur, kèkchose, vozouazévovos*, vb.) hem yazım, hem dilbilgisi kurallarını çiğner.

Bu birkaç gözlemden sonra, herhalde yapılacak ilk şey günümüz türkçesinde Paris ve dolaylarında halk çevrelerinin konuştuğu fransızcaya kabaca da olsa denk düşecek bir katman bulmaktır. İlk bakışta, bu iş oldukça kolay gibi görünür: ana söylem olarak Paris gibi büyük bir kent olan İstanbul'un halk çevrelerinin ağzını seçebileceğimizi düşünürüz.

Ancak daha ilk adımda işler karışıverir, çünkü, örneğin son gözlemimizden yola çıkalım dersek,

1. Türkçenin yazımı sesbilimsel olduğu, *Zazie*'deki kaynaştırılmış biçimler de bu dilde var olma nedenini yitireceği için, Queneau'nun "yazı"sının tüm bir boyutu çevirimizde silinip gitmeye yargılıymış gibi görünür;

2. İstanbul'un halk türkçesi açık saçık ve argo sözcük sayısı açısından fransızcadan geri kalmaz; yazık ki kavram alanları pek örtüşmez: Türk argosunda erkek sevgiliyi belirten pek çok sözcük vardır, ama kadın sevgiliyi belirten argo sözcük yok denecek kadar azdır; Fransız argosu kadınları ve erkekleri, bedenlerinin değişik dış öğelerini ve organlarını belirten pek çok sözcük içerir, Türk argosuysa yalnızca bedenin cinsel çağrışımlı bölümlerine ilişkin sözcükler açısından zengindir, vb.

Öyleyse, öğesi öğesine bir çeviri daha baştan olanaksız göründüğünden, ya sözlüğün sunduğu olanaklarla sınırlı, dümdüz bir çeviriyle yetinecektim ya da, hiç değilse metin düzleminde, özgün yapıtla çevirisi arasında en azından "hava" denkliğine ulaşabilmek için sözlük karşısında daha özgür davranmayı yeğleyecektim.

Sözcüğü sözcüğüne çeviri yandaşlarını sarsmak pahasına da olsa, ikinci çözümü seçtim. Böylece,

1. argo sözcük ve deyimler söz konusu oldukça, bizim argo sözlüğümüz başka hiçbir olanak sağlamadığı zaman, bunları halk ağzına olabildiğince yakın sözcük ve deyimlerle karşılamaya çalıştım; buna karşılık, görece de olsa bir "hava" denkliğine ulaşmak, bir de belirli bir oranı korumak kaygısıyla, Queneau'nun (belki bu sözcükleri yeğlediği, belki de Fransız argosunda bu sözcükler bulunmadığı için) bunlara başvurmadığı birçok tümcede açık saçık ya da argo sözcükler kullanmaktan çekinmedim;

2. ilk bakışta türkçe çeviride silinip gitmeye yargılı görünen kaynaştırılmış biçimlere ve sesbilimsel yazıma gelince, bir kez daha, pek de kurala uygun sayılamayacak bir yol seçtim. Böylece,

a) kendi dilimin buna elverdiğini düşündüğüm durumlarda, yazarı izledim, örneğin *vosouazévovos*'yı *kazvedanalarınız*'la, *skeutadittaleur*'ü *demindedini*'yle karşıladım;

b) örneğin romanın giriş tümcesi *Doukipudonktan* gibi karşılığı türkçede fazla uzun ve fazla ağır kaçacak biçimler söz konusu olduğu zaman, aynı kaynaştırma işlemine girişmekten vazgeçtim; buna karşılık,

minute karşılığı *bidakka* örneğinde olduğu gibi, türkçenin buna elverir gibi göründüğü yerlerde benzer biçimler yaratmaktan çekinmedim;

c) Queneau'nun sesbilimsel yazım eğilimini sınırlı bir biçimde de olsa çeviride yansıtmak düşüncesiyle, birtakım halk ve çocuk söyleyişlerini yazıldığı gibi söylendiği gibi verdim, *dakika (minute)* yerine *dakka, öğretmen (institutrice)* yerine *örtmen* dedim;

d) bu arada, argo kullanımlarla güncel halk dilinin kullanımları arasındaki sınırın her zaman çok da belirgin olmadığını göz önünde bulundurmaya çalıştım: bugün *le mec, le môme, le flic* gibi çok yaygın sözcükleri tüm Fransızların argo olarak algıladıklarını söylemek zordur; öte yandan, aynı anlamı taşıyan ve aynı dilsel düzlemde yer alan sözcüklerin her iki dilde de aynı değeri taşımaması oldukça sık karşılaştığımız bir olgudur: *merde* türkçedeki karşılığının yanında fazlasıyla "masum" görünür; *zarbo, fruko* ve *patburun* sözcükleri *le roussin, le flicard* ve *le flicmane* sözcüklerini büyük ölçüde karşılar; ama oldukça eski bir argo terim olan *aynasız* sözcüğü *le flic* sözcüğüyle aynı değerde değildir; bununla birlikte, daha iyisini bulamayınca, *aynasız*'a boyun eğmek zorunda kaldım;

3. *hormosessuel, psittaco-analyste* ya da *responsabilitas* gibi bozulmuş ya da yarı-yabancı sözcükleri çevirirken, bu sapmalarında yazarı izleyerek *eşcissel, puşkanalizci, sorumiyet* biçimlerini "uydurdum".

III

Balzac'ın *Yaşamda bir başlangıç*'ıyla içinde yer aldığı yazınsal ve toplumsal-dilsel bağlamlar arasındaki bağıntıları saptamak çok da zor değildir: yapıt yazıldığı dönemde oldukça tutunmuş olduğunu söyleyebileceğimiz gerçekçi roman türünde, belirli bir ekinsel düzeye ulaşmış okurlara yönelik bir yazı dilinde yazılmıştır, oldukça yalın ve nesnel bir anlatımı vardır. Gerçek bir dünyaya, yazıldığı dönemin yakın tarihine, olaylarına, uğraşlarına, bireysel ve toplumsal değerlerine sık sık göndermede bulunur. Bu özellikler çeviri yanında bir görev daha yükler çevirmene: okura dipnotlarla ek bilgi vermeyi zorunlu kılar. Bu ek bilgileri yapıtın bugün Fransa'da yayımlanan eleştirel basımlarında da buluruz.

Ancak, *Yaşamda bir başlangıç*'ın karşısında Fransız okurla Türk okurun konumu aynı değildir. Fransız okur kendi dilinde bir buçuk yüzyılı aşkın bir süre önce yazılmış bir roman okuduğunun bilincindedir, ama, aradan geçen

bunca zamana karşın, Balzac'ın dilini rahatlıkla anlar, anlatımının tadına varır, yazarın gerçek dünyaya yaptığı göndermeler de ona bizlere çağrıştırdığından çok daha fazlasını çağrıştırır. Buna karşılık, *Yaşamda bir başlangıç*'ı benim çevirimden okuyacak olan okur ona yirmi birinci yüzyılın türkçesinden ulaşacak, ama, dönemler arasında olanaksız bir dilsel denklik arayışına girişilmemiş olmakla birlikte, türkçenin sözcük dağarcığının sunduğu olanaklar ve çevirmenin yeteneği ölçüsünde, bir anlatım denkliği bulabilecektir.

Bundan fazlası da yapılabilir mi? Örneğin dönemi de kapsayan bir dilsel denklik kurma çabasına girişilebilir mi? Konu üzerinde fazla kafa yormamış olanlar "Evet, girişilebilir", diyebilirler; vardır böyleleri. Ancak, diyelim ki XVI. yüzyılda "orta fransızca"da yazılmış bir yapıtı, örneğin Rabelais'nin *Gargantua*'sını dönemine denk düşecek bir türkçeye, yani XVI. yüzyıl türkçesine çevirmenin anlamsızlığı bir yana, bu denkliği kurmak da her zaman kolay değildir. Öyleyse, değişik bir amaç güdülmüyorsa, çevirmenin görevi yabancı bir dilde, yabancı bir ekin içinde üretilmiş bir yapıtı, üretim tarihi ne olursa, kendi döneminin diline çevirmek, örneğin *Gargantua*'yı günümüzün türkçesine aktarmak, bunun sonucu olarak da denklikleri daha çok anlatım düzeyinde, konuştuğu ve yazdığı, dinlediği ve okuduğu çağdaş dilin sınırları içinde aramaktır. Ben de *Un Début dans la vie*'nin özgün biçimine olabildiğince denk düşecek bir çeviri çabasına bu sınırlar içinde giriştim. Bu amaçla

a) biçem özelliklerini kendi dilimizde olabildiğince yakın bir biçimde yansıtmaya çalıştım; romanı genel olarak günümüz türkçesine aktarırken, metin içinde yer yer karşımıza çıkan dilsel farklılıkları şu ya da bu yoldan korumaya da özen gösterdim; örneğin Desroches'un yazmanlarının tarihsel gibi gösterdikleri bir tür kütüğe geçirdikleri tutanaklarda kullandıkları eski terimleri osmanlıca sözcüklerle karşılayarak aynı havayı vermek istedim;

b) romandaki kişilerin konuşmaları arasında belirgin bir fark saptadığım zaman, bu farkı örneğine uygun bir biçimde yansıtmaya çalıştım;

c) örneğin romanda yansıtılan dönemin (1820 dolayları) at arabalarına ilişkin özgül terimlerin türkçe karşılıklarını bulamadığım zaman, artık kullanılmaz olmuş nesnelerin kullanılmaz olmuş adları için yeni karşılıklar yaratmak fazlasıyla saçma olacağından, ya kavramı birkaç sözcükle yansıtma yolunu seçtim ya da, *kuku (coucou)* örneğinde olduğu gibi, tek sözcük (daha doğrusu ad) kullanmanın zorunlu göründüğü durumlarda,

sözcüğü olduğu gibi alıp türkçe okunuşuyla verdim, ama bu konuda olabildiğince tutumlu davranmaya çalıştım;

d) fransızcada akrabalık terimlerinin bizimkilerden farklı olması zaman zaman çevirmeni zorlar; burada da öyle oldu: romanın ayrıntılarına girilince, Cardot babanın Oscar Husson'un halasının kocası olduğu açıklıkla anlaşılıyordu; bu bakımdan *l'oncle Cardot*'nun (Cardot amca ya da Cardot dayı) *Cardot enişte* biçiminde çevrilmesi doğaldı; ama Oscar Husson'un *Cardot babanın yeğeni* olarak nitelendiğini gördükten sonra, *enişte*'den vazgeçip *amca*'ya dönmeyi daha uygun buldum;

e) ancak, fransızcayla türkçe arasında denklikler ararken, beni en çok kişilerin konuşmaları, özellikle de Paris-L'Isle-Adam yolculuğu sırasında, Mistigris'nin değişik deyim ve atasözlerinin ses ya da anlam benzerliğinden yararlanıp bunların bir ya da birkaç sözcüğünü değiştirerek oluşturduğu ilginç biçimler zorladı; birçokları da aradığım denkliği bulmayı başaramadığım izlenimini uyandırdı içimde; örneğin *"Abondance de bien ne nuit pas"* atasözünü *"Fazla mal göz çıkarmaz"* biçiminde çevirdiğiniz gibi onun tek sözcük değişimiyle bozulmuş biçimi olan *"Abondance de chiens ne nuit pas"* tümcesini de *"Fazla it göz çıkarmaz"* diye çevirebilirsiniz, ama örneğin *"Le chat échaudé craint l'eau froide" (Sıcak suya batmış kedi soğuk sudan da korkar)* tümcesini, Balzac'ın yaşadığı dönemde Fransızların yoğurdu bildiğinden kuşku da duysanız, *"Sütten ağzı yanan yoğurdu üfleyerek içer"*, diye çevirebilirsiniz, ama atasözü *"Chaque échaudé craint l'eau froide"* biçimine sokulmuşsa, bunu sözcüğü sözcüğüne çevirip sayfanın altına özgün biçime göndermede bulunan bir dipnot eklemeniz kaçınılmaz olur.

Çözüm yetersizdir kuşkusuz, aynı atasözüne bağlı kaldığınız sürece , daha doyurucu bir çözüme ulaşamazsınız; atasözünü değiştirmek de okurları yaptığınız işin çeviri olduğu konusunda kuşkuya düşürür.

IV

Bu örnekleri dilediğimiz kadar çoğaltabiliriz daha, ama şu verdiklerimiz bile Claude Lévi-Strauss'un anladığı anlamda bir dilsel "yaptakçılık" söz konusu olduğunu göstermeye yeter. Bir bakıma, benzerlik içinde benzemezlik dediğim de budur: bir benzerlik söz konusudur, çünkü yaptığım tüm çeviriler benim dilsel yaklaşım ve arayışlarımın ürünüdür; bir benzemezlik söz konusudur, çünkü bu arayışları ister istemez her biri kendi

özgül gereklerini getiren somut gerçekler: başkalarının metinleri belirlemiştir.

Öyleyse, ne denli özgür davranırsak davranalım, çeviri etkinliği her zaman bir çifte zorunluluk doğrultusunda gerçekleşir: iki dil (benim için fransızca ile türkçe) ve iki söylem (yazarın söylemiyle çevirmenin söylemi) arasında birtakım biçimsel bağıntılar kurmak, birbirine hiç mi hiç benzemeyen iki dil söz konusu olduğu için de, daha önce de gördüğümüz gibi, bu bağıntıları sesbilimsel, sözlükbilimsel ve sözdizimsel birimler düzeyinden çok, tümce üstü düzeyde kurmaya çalışmak, ama, bunu yaparken, daha sonra erek-metinle kendi toplumsal-dilsel bağlamları arasında uygun karşılıklar aramak üzere, kaynak-metinle toplumsal-dilsel bağlamları arasındaki uygunluk ve karşıtlık bağıntılarını belirlemeye özen göstermek gerekir. Ne olursa olsun, biz böyle bir çabaya bilinçli olarak girişmesek bile, çeviri etkinliğinin temelini bu bağıntıların değerlendirilmesi oluşturur.

Raymond Queneau ve Honoré de Balzac'ın yapıtları üzerinde verilen örneklerden de çıkarılabileceği gibi, sözünü ettiğimiz bağıntılar kabaca şu biçimde sıralanabilir:

1. herhangi bir metinle toplumsal-dilsel bağlamları arasında kurulan bağıntılar;

2. herhangi bir metni ürünü olduğu doğal dile bağlayan bağıntılar;

3. herhangi bir metinle kendisini üstlenen yazınsal, bilimsel, hukuksal, vb. tür arasında kurulan bağıntılar;

4. aynı metin içinde, bu metnin değişik öğeleri arasında kurulan bağıntılar.

Hemen belirtmek gerekir ki bu bağıntıların kurulması çeviri etkinliğinin ancak ilk evresini oluşturur. Bununla birlikte, bu bağıntıları hesaba katmayan bir çeviri çalışmasının aktarılmak istendiği dilden hiçbir iz taşımayan, yurtsuz bir metinle yetinmek zorunda kalması büyük olasılıktır. Çünkü çeviri etkinliği dediğimiz bu yaptakçılık çalışması Roland Barthes'ın eleştirmenden beklediği görevden çok da farklı değildir: ötekinin metnini "olabildiğince eksiksiz bir biçimde kendi diliyle *örtmek*", bir başka deyişle, "iyi bir marangoz gibi, çağının kendisine sunduğu dili", çevrilecek metnin oluşturduğu öteki dile "uydurmaktır". Hiç kuşkusuz, tanımı gereği "zanaat" alanına giren bu uydurum etkinliği bir yandan (dilsel, ekinsel ve zamansal farklılıklar nedeniyle) belirli bir bildiri yitimine, bir yandan da (erek-dilin

getirdiği yananlamsal ayrımlar nedeniyle) asalak nitelikte bir bildiri artışına yol açar: uydurum hiçbir zaman kusursuz değildir.

Gene de kaynak-metni kendi metniyle resmin üstündeki cam gibi *örtmek*, adına yaraşır hiçbir çevirmenin vazgeçemediği bir düştür.

Aralık, 2006

ÖYLE BİR SERÜVEN

Verlaine'in kendi kendine sorduğu ünlü soru bana yöneltilse, yani biri çıksa da "Söyle, ne yaptın gençliğini?" deseydi, çok büyük bir olasılıkla "Çeviri yapmakla geçirdim", diye yanıtlardım. Söylemek bile fazla, başka şeyler de yaptım, okudum, yazdım, ders verdim. Ama, on dokuz yaşımdan başlamak üzere, her şeyden çok ve çok uzun bir süre çeviriyle uğraştım. İlk yıllarda, yani 1950'lerin ikinci yarısında, tek bir hafta sonunda otuz kırk sayfayı devirdiğim dönemler oldu. Başlangıçta, karnımı doyurmak ve öğrenimimi sürdürebilmek için girişmiştim bu işe. Daha sonra, sürekli bir uğraşım olduğundaysa, kimi zaman evin eksiklerini kapatmak, kimi zaman da sevdiğim bir yapıtı ülkemin okurlarına ulaştırmak amacıyla çeviri yaptım. Böylece, aynı yoğunlukla olmasa bile, orta yaşlılığımda ve yaşlılığımda da sürdürdüm çeviri yapmayı. En sonunda, 2007 yılında, yani üniversitedeki görevimden emekli olmamdan tam yedi yıl sonra, çeviri etkinliğimi de çok sevdiğim bir Fransız ozanın: Robert Desnos'un yüz dolayında şiirini dilimize aktararak noktaladım.

Çevirdiğim ilk yapıt Alphonse Daudet'nin *Tarasconlu Tartarin*'iydi, Varlık Yayınları'nda çalışmaya başladığım yıl, 1954 ocağında yayımlanmıştı. Yaşar Nabi bey de, dostlarım da bayağı beğenmişlerdi. Ama yayımlanmasından aylar sonra birileri savcılığa başvurarak yapıtta peygamberimizin aşağılandığını bildirmişti. Romanda peygamberimizi aşağıladığı söylenen kişi kafayı iyice üşütmüş olan Tartarin'indi. Ama dönem Adnan Menderes dönemiydi, böyle küçük ayrıntılara kim bakardı? Kitap toplatılmış, ben de savcılığa çağrılmıştım. Bereket, anlayışlı bir savcı yardımcısına düşmüştüm de kovuşturmaya gerek olmadığına karar vererek rahatlatmıştı beni. O yıl çevirdiğim yapıtlardan biri de Norveçli yazar Sigrit Undset'in *Yarına dönüş*'üydü. Yaşar Nabi bey kitabı bir süre karıştırdıktan sonra, "Hay Allah, kadın Rusya'dan söz ediyor, keşke bu bölümü çıkarsaydınız", demişti. Yazar İkinci Dünya Savaşı'nın başlarında Rusya üzerinden Amerika Birleşik Devletleri'ne kaçışını anlatıyordu. Kitapta Rusya'nın övülmediğini söylemiştim. Yaşar Nabi bey içini çekmiş, "Evet, övülmüyor, ama adamlar olumlu biçimde de olsa, olumsuz biçimde de olsa, Rusya'dan söz edilmesini istemiyorlar", demişti. Bana pek de inandırıcı gelmemişti bu. Kadıncağız tahtakurularıyla ilk kez Rusya'da karşılaştığını yazıyordu. Ben de bu hayvanlarla ilk kez İstanbul'da karşılaşmıştım. Ne

vardı bunda? Hiç. Ama unutulmaz dostum Fethi Naci'nin yeni evlendiği günlerde, Cihangir'deki evinde verdiği bir yemekte, solcu arkadaşlar Undset'in tahtakurularıyla ilk kez Sovyet Rusya'da tanıştığını belirten tümcesini çevirdiğim için beni öyle bir eleştiri bombardımanına tutmuşlardı ki o gün bugün anımsadıkça ürperirim.

Başka çevirilerim dolayısıyla da eleştirildiğim çok oldu. Hele biri vardı ki olacak gibi değildi: yaşını başını almış bir üstadımız Jules Romains'in *Birinin ölümü*'nde (o dönemde *Bir adam öldü* adıyla yayımlanmıştı) yirmiyi aşkın tümceyi yanlış çevirdiğimi ileri sürüp doğru çevirilerini kendisi veriyor, ama, şöyle bir bakılınca, şaşmaz bir biçimde doğruyu yanlış olarak nitelediği, bir başka deyişle, Romains'in tümcelerini kendisinin yanlış çevirdiği görülüyordu. Kendisine "hocam" diye seslenerek alaylı bir yanıt vermiştim *Varlık*'ta. Sonra ne kendisinden ses çıkmıştı, ne dergisinden. İş bu kadarla da kalmadı: daha sonra da bayağı sert yazılar yayımlandı çevirmenliğim konusunda. *Haney yaşamalı*'ya verilen Sait Faik Ödülü'nün kötü çevirilerimin ücreti olduğunu söyleyenler, Roland Barthes'ı ve tek tümcesini çevirmediğim Michel Foucault'yu benim elimden kurtarmak amacıyla açılacak kampanya hazırlıklarından söz edenler bile çıktı. Bu denli kötü bir çevirmen miydim? Bu soruya yanıt vermek bana düşmez. Yanlışlar da yapmışımdır belki, zaman zaman kötü çevirilerim de olmuştur. Ama bu konuda büyük bir sınavdan başarıyla çıktığımı söylemeden geçemem doğrusu.

1957 başlarında, Ataç *Varlık*'a gelmiş, oturur oturmaz da "Tahsin bey, siz *Madame Bovary'y*i çevirmişsiniz", demişti. Sanırım, bayağı kızarmıştı yüzüm. Evet, bunu da yapmıştım. Hem de yayınevinde, günlük işlerden arta kalan zamanlarda ve günlük işlerin bir parçası olarak. "Evet, efendim", demiştim sıkıla sıkıla. "Bana kitabı getirir misiniz?" demişti. Yan odadan alıp getirmiştim. Benim varlığımı unutarak epey bir süre karıştırmıştı kitabı. Neden sonra başını kaldırmış, "Özellikle üç şeye baktım, daha önceki çevirilerde yanlış çevrilmiş olan üç tümceye. Siz üçünü de doğru çevirmişsiniz", demiş, söz konusu tümceleri de göstermişti. Sonra da bir öğüt vermişti bana: büyük bir yapıt söz konusu olduğuna göre, kitabın her sayfasını bir dosya kâğıdının üzerine yapıştırmalı ve, zaman içinde, dildeki değişimler ve yeni gözlemlerim doğrultusunda çeviri üzerinde düzeltmeler yapmalıydım, Flaubert'in yapıtı buna değerdi. Büyük ustanın nice öğüdü gibi bu öğüdüne de yıllar yılı uymuştum. Yazık ki bu görüşmeden kısa bir süre sonra yitirmiştik büyük ustayı. Bir gazete masasının fotoğrafını

yayımlamıştı. Masanın üstünde, başka kitaplar arasında, bizim *Madame Bovary* de vardı.

Madame Bovary büyük yapıttı kuşkusuz. Ama benim tutkuyla çevirdiğim bir yapıt mıydı? Hayır. Örneğin Gide'in yapıtlarını, özellikle de *Dünya nimetleri* ile *Kalpazanlar*'ı büyük bir coşkuyla çevirdiğimi, unutulmaz dostum Mümtaz Zeytinoğlu'nun da bu coşkuyu paylaştığını hep anımsarım. André Gide o dönemde en büyük yazarlar arasında sayılmaktaydı. Öyleydi de. Benim için bugün de öyledir. Onun *Dünya nimetleri* nerdeyse tüm dünyada olduğu gibi bizim ülkemizde de yakın dönemlere kadar küçümsenmeyecek bir ilgi görmekteydi. *Kalpazanlar*'a gelince, bana göre yirminci yüzyıl romanında ileri bir aşama, bir köşe taşı olarak kalacaktır. Çevirisi de özenli bir çeviridir. "Peki, bizim ülkemizde hak ettiği ilgiyi gördü mü?" diye sorarsanız, yanıtım kesin bir "Hayır!" olur. 1963'te Varlık Yayınları'nda şöyle bir boy gösterdi, 1989'da da Can Yayınları'nda. Nice sıradan yapıtın üst üste yeni basımları yapılırken, *Kalpazanlar* bu kadarla kaldı. Ama onun gördüğü ilgiyi bile görmeyen değerli yapıtlar da çok oldu.

Bunlar arasında, Jean Giraudoux'nun *Bella*'sının anısı hep içimi sızlatmıştır. Yaşar Nabi bey Fransız yazarları arasında yapılan bir soruşturmada gelmiş geçmiş en iyi on aşk romanı içinde yer aldığı için yayımlamaya karar vermişti bu yapıtı. Beni de biçemi, yazarının derin duyarlığı, kişilerinin ve oluntularının özgünlüğü büyülemişti. 1960 nisanında yayımlandı. Ama hepsi bu kadarla kaldı. Birkaç yıl önce, ikinci sınıf bir yayıncı yayımlayabileceğini söyledi. Kitap üzerinde birçok düzeltmeler, dilsel güncelleştirmeler yaptım. Kitabın dizilmiş biçimi üzerinde de düzeltmelere giriştim. Bir süre sonra, kitabı yayımlamaktan vazgeçtiklerini söylediler. Düzeltilmiş biçiminin bir CD'sini istedim. "Bilgisayardan sildik", dediler. Bereket, bir iki yıl sonra, Turgay Fişekçi yapıtı Sözcükler yayınları arasında yayımladı. Ama kaç kişi alıp okudu, orasını bilmiyorum.

Sözünü ettiğim tatsızlıklar yanında, çevirinin kendisi de zor ve sıkıcı bir etkinliktir genellikle. Flaubert'in çok sevdiğim *Bouvard et Pécuchet*'sini dilimize kazandırmayı biraz da bu zorluk yüzünden yıllar yılı ertelemiştim, başlayıp da bitirememekten korkuyor, tasarıyı sürekli erteliyordum. Geçtiğimiz yüzyılın son on yılına doğru, bir de kendi romanım girmişti araya: sürekli düzeltme tutkumdan olacak, *Peygamberin son beş günü*'nü bir türlü bitiremiyordum. O günlerde yeni yeni yaygınlaşmaya başlayan

bilgisayarın bu konuda işimi kolaylaştırabileceğini düşünerek ilk bilgisayarımı aldım. Benzersiz aygıt umutlarımı da aştı. *Peygamber*’e iki üç ay gibi kısa bir sürede son noktayı koydum. Arkasından da hep bitirememekten korktuğum *Bouvard et Pécuchet’*yi çevirmeye giriştim, bu arada, 1870’lerin koşullarında Flaubert’in bu benzersiz yapıtı nasıl yazdığını sık sık düşündüm. Ne olursa olsun, çağımın tansık-aygıtının desteğiyle çeviri dört beş ay içinde yayına hazır duruma geldi. Sevgili dostum Erdal hiç bekletmeden baskıya verdi ve *Bilirbilmezler* 1990 yılında, yani bundan on dokuz yıl önce yayımlandı. Yayımlandı da ne oldu? Dünyanın en büyük ve en ünlü on romancısından birinin başyapıtı yirminci yılın son on, yirmi birinci yüzyılın ilk dokuz yılı süresince Türkiye’de tek bir baskıyla kaldı.

Bu durumda, başka bir uğraşım da bulunduğuna göre, en iyisi çeviriyi kesinlikle bırakmak olmaz mıydı? Olurdu herhalde. Ama ben sürdürdüm. Queneau’yu, Balzac’ın dilimize hiç çevrilmemiş bir romanını ve Fransız yazınının söylen-romanlarından birini: Huysmans’ın *Tersine*’sini de ekledim dizelgeye. En sonunda bu uzun olduğu kadar da nankör etkinliği gerçeküstücü ozanların en ilginçlerinden birinin: Robert Desnos’un şiirleriyle: *Hayır, aşk ölmedi*’yle noktaladım. Ozanlar ülkesi Türkiye’de çıt çıkmadı.

2010

POST-MODERNİZM DEDİKLERİ

Nedir bu “post-modernizm” dedikleri akım? Türkçeye “çağcıllık-sonrasıcılık” diye çevirirsek, çağcıllığın, yeniliğin, ilerlemenin sonunu getirmeyi ya da bu sonu yalnızca betimlemeyi amaçlayan bir akım olduğunu söyleyebilir miyiz? Bilemiyorum doğrusu. Bunca yıldır arada bir sözü edilir ülkemizde. Fazla ilgilenmemekle birlikte, ben de az çok bilgi edinmiştim bu konuda, bir şeyler söyleyebilirdim. Ancak, ne olur, ne olmaz, böyle yandan çarklı bir konuda yanlış bir şey yazıp da ele güne rezil olmaktansa, önce güvenilir bir sözlüğe bakayım dedim. Fransızların ünlü *Le Petit Robert*’ini açtım: “Plastik sanatlar alanında çağcıllığı yadsıyan ve seçmecilik, beğenisizlik ya da teknik atılımla nitelenen akım”, diyor. Başka sözlüklere de baktım, onlar da üç aşağı, beş yukarı aynı tanımı veriyorlar, biri de akımın etkinlik alanlarına Amerika Birleşik Devletleri’nde geliştirilmiş bir dans yaklaşımını ekliyor. Biz *Le Petit Robert*’in tanımıyla yetinelim dersek, kimi yazarlarımızın yere göğe sığdıramadığı bu akımın yirminci yüzyılı yirminci yüzyıl yapan çağcıl yaklaşımlara karşı çıkarken, sırtını üç temel yönelime: a) seçmeciliğe (*éclectisme*), yani özgün bir dizge, özgün bir yapıt oluşturmak yerine, daha önce başkalarınca oluşturulmuş dizgelerin, yöntemlerin kullanılmasına, b) beğenisizliğe (*kitsch*), yani beğenisizliğin, bayağılığın yeğlenmesine; c) içeriği, derinliği bir yana bırakıp tekniğin, biçimselliğin öne çıkarılmasına dayadığını söyleyebiliriz.

Sanatı önemseyen, düşünsel ve duygusal çevrenimizi genişletip yaşamımızı zenginleştiren bir etkinlik olduğuna inanan bir kişiyseniz, bu kısa açıklama karşısında “Eksik olsun böyle sanat akımı!” diye söylenmenizden daha doğal bir şey olamaz. Ama öncelikle bir yazın tutkunuysanız, rahat bir soluk almanız da olanaklı: “Bereket, yazına bulaşmamış bu adamlar!” diyebilirsiniz. Öyle ya, benim gözden geçirdiğim “post-modernizm” tanımlarının hiçbirinde “yazın” sözcüğü geçmiyor.

Biliyorum, bu saptama bizim çoğu okurlarımızı şaşırtabilir. Çünkü Türkiye’de “post-modernizm” öncelikle ve özellikle bir yazınsal akım olarak tanıtılmıştır. Daha da güzeli, kimi cin yazarlarımız, kimi ünlü Batılı yazarları, kendilerine sorma gereğini bile duymadan, kulaklarından tutup bu yandan çarklı akımın başına ya da kaynağına oturtmuşlardır. Örneğin Roland Barthes gibi, Michel Butor gibi daha geçen yüzyılın ortalarında ünlenmiş Fransız yazarları, belki de “post-modernizm” sözcüğünü hiç

kullanmamış olmalarına karşın, bizim kimi bıçkın düşünmenlerimiz kendilerini “post-modern” ya da “post-modernist” olarak nitelemekte en ufak bir sakınca görmemişlerdir. Bu onurlandırıcı sanı yabanın Fransızlarından bile esirgemeyen eleştirmen ve yazın tarihçilerimiz bizim kimi yazarlarımızdan hiç esirgememiş, tam tersine, cömertçe dağıtmışlardır. Hoşgörüsüyle, inceliğiyle çevresinde herkesin saygısını kazanmış olan değerli hocamız Berna Moran da, nasıl bir nedenle, bilinmez, yaşamının son yıllarında bu akımın kuramcısı olmuş, çevresine bol keseden “post-modernist” sanı dağıtmıştır.

Bir yazısında bu büyük sanla onurlandırdığı bir bayan romancımızı anımsıyorum, “post-modern” nedir, ne değildir, pek bildiği yoktu, sanırım; ama küçük dağları kendisi yaratmış gibi havalara giriyor, “Ben de post-modernmişim! Ben de post-modernmişim!” diye yineleyip duruyor, birtakım genç romancılara dudak bükerek “Günümüzde romancı olmak kolay mı öyle? Önce klasik olacaksın, sonra modern, sonra da post-modern!” diyor, “post-modernizm”i yazın sanatında yükselmenin son basamağı, yazın maratonunda ipin göğüslendiği nokta olarak görüyordu.

Peki, Berna Moran’a göre ana çizgileri neydi bu akımın? Yıllar önce, “ABC’nin eleştirisi” başlıklı bir yazımda dolaylı olarak belirlemeye çalışmıştım bunu[4]. Başkasının yapıtını “miri malı” diye kullanmayı yasallaştıran, yaratıcılığı ve özgünlüğü yadsıyan, biçimi içeriğin önüne çıkaran bir tuhaf anlayıştı bu. “Yapısalcılık sonrasında[5], yapıtların, daha önce yazılmış yapıtlardan bağımsız, tek ve özgün olamayacağı, her metnin kendilerinden önce gelen metinlerle ilişkili olduğu *(intertextuality)* ortaya konuldu” gibi benimsenmesi olanaksız bir sav ortaya atıyor, ancak kimi kişiler için seçim konusu olabilecek bir tutumun herkesi kapsayan ve bağlayan bir zorunluluk olduğunu kesinliyordu. Metinler arası ilişki “post-modernizm”den çok önce saptanmış bir olguydu, Batı yazınında da, bizim eski ve yeni yazınımızda da gözlemlenebilirdi. Ama hiçbir zaman bir zorunluluk olmadığı gibi özgünlüğü önleyen bir etken de değildi. Berna Moran bununla da yetinmiyor, “Çağımızın postmodernist yazarları ise, gerçekçilerin tersine, bu olguyu açığa vurmaya, görünür hale getirmeye çalışıyor ve romancıların kullanagelmekte oldukları taktikleri, kurgu mekanizmalarını, konvansiyonları kendi romanlarının konusu yapıyorlar. Romana, dış gerçekçiliği yansıtan, sosyoloji, ahlak ya da felsefe alanlarında doğruları dile getiren bir metin değil, kurmacanın kendi dünyasında oynanan bir oyun olarak bakıyorlar”, diyor, romanın artık bir oyun

olduğunu kesinleyerek “post-modernizm”in öncülerinin seçmeciliğini daha da aşağılara çekiyor; bu arada, bu çok yeni ve çok görkemli akımdan önce yalnızca gerçekçi roman varmış, bu gerçekçi romanın içeriğini de toplumbilim, aktöre ve felsefe sorunları oluştururmuş gibi bir izlenim uyandırıyordu. Böylece, “çağımızın postmodernist yazarları”ndan ve yapıtlarından tek bir örnek bile vermezken, Proust’ları, Joyce’ları, Kafka’ları, Faulkner’ları gerçekçi romancılar ulamına yerleştiriyormuş ya da romancıdan saymıyormuş gibi bir izlenim uyandırıyordu.

Berna Moran bu tutarsız ve temelsiz görüşlerini Orhan Pamuk’un *Kara Kitap*’ını savunmak için yazdığı **“**Üstkurmaca olarak *Kara Kitap*” adlı yazısında ileri sürmekteydi[6]. Genelleştirilmemek, dolayısıyla çağımızın birincil türü romanı bu işe karıştırmamak koşuluyla, bu savlar genel çizgileriyle *Kara Kitap*’a hiç de ters düşmezdi kuşkusuz: “teknik atılım” büyük romancımız için biraz abartmalı bile olsa, ünlü yapıt seçmecilik tanımına da, *kitsch* tanımına da uymaktaydı. Ama bu saptamadan yola çıkarak “post-modernizm”in adına yaraşır bir yazın akımı olduğunu kesinlemeye gelince, aklı başında hiç kimse yanaşmazdı buna. Berna Moran’ın cömertçe dağıttığı sanları saymazsak, böyle bir yola baş koymuş tek ozandan, tek romancıdan söz edilemezdi. Bunun kesin kanıtı da Batılı yazarlar arasından “Ben post-modernistim” diyen tek kişi çıkmamış olmasıydı.

Eylül, 2006

RUHÇÖZÜMLEYİM VE

YAZIN ELEŞTİRİSİ

Yazın araştırmacılarının ve yazın eleştirmenlerinin büyük çoğunluğunun nerdeyse değişmez bir özelliği vardır: kendi alanlarına özgü çözümleme ve değerlendirme yöntemlerini uygulayacak, bu yöntemleri yeterli bulmamaları durumunda kendi yazınsal yöntemlerini yaratacak yerde, başka araştırma alanlarında geliştirilmiş yöntemleri benimser, başka araştırma nesnelerine uygulanan çözümleme aygıtlarını kendi araştırma nesneleri üzerinde kullanmaya girişirler. Böylece, dönemlerinin başat eğilimlerine göre, kimi zaman tarih, kimi zaman ruhbilim, kimi zaman toplumbilim, kimi zaman dilbilim, kimi zaman da marksçılık gibi düşüngüsel yaklaşımlar yazın araştırmacısı ve/ya da yazın eleştirmeni için vazgeçilmez örnekçeler oluşturur. İnsan bilimleri arasında hak ettiği birincil yeri alalı beri, ruhçözümleyim de yazın adamlarınca vazgeçilmez bir örnekçe olarak değerlendirildi. Hatta, denilebilir ki, ruhçözümleyim kimi yazın araştırmacılarınca bir benzeri daha bulunmayan devrimsel bir yöntem olarak algılandı. Bunu anlamak da zor değildi.

Bir kez, yazın eleştirmeni öteden beri ruhbilime düşkündür, onun çok çiğnenmiş yollarında dolaşmaya bayılır; ruhçözümleyim de, özgün bir yaklaşım olmasına karşın, inceleme nesnesi açısından ruhbilime yakın görünür, dolayısıyla, en azından ilk bakışta, birinden ötekine atlamak daha kolaydır. İkincisi, Freud başta olmak üzere, ilk ruhçözümleyimcilerin bir bölümü nerdeyse tıp kökenli oldukları kadar da yazın kökenliymiş gibi bir izlenim uyandırırlar insanda: romancı ya da ozanlar üzerinde de, romancı ya da ozanların yapıtları üzerinde de (alanlarının sınırları içinde kalmakla birlikte) gerçekten ilginç, gerçekten aydınlatıcı yapıtlar verirler: Freud'un Dostoyevski, Shakespeare, vb. üzerine incelemeleri yanında, *Jensen'in Gradiva'sında sabuklama ve düşler* adlı yapıt çözümlemesi, hangi açıdan bakılırsa bakılsın, gerçek bir başyapıttır. Freud'un öğrencisi Otto Rank'ın, René Laforgue'un, Marie Bonaparte'ın yapıtlarından da genellikle övgüyle söz edilir. Gözleri hep dışarıda olan yazın araştırmacılarının böylesine çekici örnekler karşısında ilgisiz kalmaları zordur. Onlar da ilgisiz kalmazlar.

Benim bildiğim kadarıyla, en azından Fransa'da, ruhçözümleyimsel yazın araştırmaları bayağı erken çıkar ortaya. Örneğin bu ülkede adı

nerdeyse ruhçözümleyimle özdeşleşmiş olan Charles Baudouin *Psychanalyse de l'art*'ı (Sanatın ruhçözümleyimi) 1929'da, *Psychanalyse de Victor Hugo*'yu (Victor Hugo'nun ruhçözümleyimi) 1943'te, Gaston Bachelard *La Psychanalyse du feu*'yü (Ateşin ruhçözümleyimi) 1938'de yayımlar; yöntemi öncülerden çok daha ileriye götürdüğü söylenen Charles Mauron'sa, ilk önemli yapıtı *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*'yi (Mallarmé'nin ruhçözümleyimine giriş) 1950'de yayımlar.

Bu yapıtlarda da, daha nice benzerlerinde de ilk bakışta anlaşılmaz görünen olguların görünüşlerini aşarak anlamlarına varmak, karmaşık olduğu kadar da tutarsız ve rastlantısal görünen ruhsal evreni belirleyen temel özellikleri ortaya çıkarmak, kısacası, "açık içerik"ten yola çıkarak "gizli içerik"e ulaşmak söz konusudur. Bu çalışmalarda da ruhçözümleyimcilerin getirdiği temel veriler kullanılır: "bu", "ben", "üstben", "bilinçaltı", "bilinç eşiği", "bilinç", "ilk çocukluk", "cinsellik", "Oidipus karmaşası", vb. Böylece, örneğin Charles Baudouin bir yandan yazarın yaşamöyküsünü, bir yandan yapıtlarını inceleyerek her ikisinin ortak öğesi olan "gizli içerik"i bulmaya, arkada gizlenen temel "karmaşalar"ı ortaya çıkarmaya çalışır; örneğin Charles Mauron daha çok istemdışı imgelere ağırlık vererek "saplantı-eğretilemelerden kişisel söylene" ulaşmak ister. Bu arada, her ikisi de bol bol ruhçözümleyim terimi kullanır. Ne var ki çok sayıda bilimsel terim kullanmak doğru sonuçlara ulaşmaya yetmez.

Hiç kuşkusuz, Baudouin ile Mauron da, aynı yöntemi izleyen başka araştırmacılar da yer yer gerçekten aydınlatıcı saptamalarda bulunurlar, ama ortaya koydukları çözümlemeler ya Roland Barthes'ın "L'Homme racinien"i (Racine insanı) gibi tam anlamıyla ruhçözümleyimsel değildir ya da yöntem ve içerik açısından birtakım yetersizlikler içerir. Nedeni de açıktır: bir kez yazın çözümlemeleri için oluşturulmamış bir araştırma dalının verilerini kullanmaktadır, bu verileri kullanan kişi de yararlandığı dalın uzmanı değildir; ikincisi, ruhçözümleyimsel eleştiri ya da ruhçözümleyimsel inceleme, çoğu örneklerde saptadığımız gibi, araştırma nesnesiyle araştırma aracını sürekli olarak birbirine karıştırır: bir bakarsınız, yazarı yapıtla açıklar, bir bakarsınız yapıtı yazarla. Sonunda her şey öylesine birbirine karışır ki gerçek bir ruhçözümleyici bile çıkamaz işin içinden.

Yazın eleştirmeni ruhçözümleyimsel yöntemden hiçbir biçimde yararlanamaz mı peki? Elbette yararlanabilir, ama onu üstlenmek yerine,

ondan esinlenmek, onun temel yönelimini özümlemek koşuluyla. İşte Gaston Bachelard bu yolu seçer. Ruhçözümleyim kapsamlı bir hekimlik bilgisi, kapsamlı bir hekimlik deneyimi gerektirdiğine, kendisi de bu bilgi ve deneyimden yoksun bulunduğuna göre, ruhçözümleyimci olmadığını kesinler, ama tüm yazınsal imgeleri dört ana "değişmez"ine: *hava, su, toprak* ve *ateşe* bağlayan unutulmaz çözümlenmelerinde hem Freud'a ve yöntemine neler borçlu olduğunu açıkça belli eder, hem de izlemekle esinlenmek arasındaki indirgenmez ayrımı.

FREUD’UN ESİNİYLE

Hiç unutmam, yetmişli yılların başlarında, oldukça çirkin kapağı nedeniyle ilk bakışta insana itici gelen bir cep kitabı belirli bir yaştan sonra kolay kolay yaşanamayan bir okuma şöleni olmuştu benim için. İki ayrı yazarın iki ayrı yapıtında, 1911 yılında ölmüş, unutulmuş, belki hiçbir zaman da pek ünlenmemiş bir yazarın, W. Jensen’in *Gradiva* adlı anlatısıyla yüzyılımızın en ünlü kişilerinden birinin: Sigmund Freud’un bu anlatı üzerine yazdığı *Der wahn und die traume in W. Jensens “Gradiva”* (W. Jensen’in Gradiva’sında sayıklama ve düşler) adlı incelemesinden oluşmaktaydı. Jensen’in anlatısı düşsel havası, biraz eski, ama yalın ve yoğun anlatımı ve kurgusuyla insanı büyülüyor, hep başa dönme, yeniden okuma isteği uyandırıyordu. Freud’un incelemesine gelince, böyle bir okumadan sonra biraz gönülsüz bir biçimde ele alınmasına karşın, nerdeyse Jensen’in anlatısından da sürükleyiciydi; Jensen’in anlatısını aynı oranda yalın bir dille, ama oluntuları betimlemek yerine çözümleyip adlandırarak yeni baştan anlatıyor, böylece daha anlaşılır ve, bir bakıma, daha “gerçekçi” bir *Gradiva* yaratarak şaşkınlıkla karışık bir hayranlık uyandırıyor, kimi inceleme ya da eleştirilerin ne denli sürükleyici olabileceklerini gösteriyordu. Sanırım, iki yapıt arasında kurduğumuz bağıntı da çekiciliklerini ayrıca artırıyordu. Jensen Freud’un incelemesiyle ilgilenmek bile istememişti, ama böyle bir incelemeye konu olmasının *Gradiva’*yı daha bir ilginçleştirdiği kesindi.

Ne olursa olsun, o gün bu gün, şu soruyu sık sık sordum kendime: bu incelemeyi nereye koymalı ya da, başka bir deyişle, nasıl sınıflandırmalı?

Eleştiri, Roland Barthes’ın tanımına uygun olarak, “sorgulanan” yapıtı elden geldiğince eksiksiz bir biçimde kendi diliyle “örtmek”se, Freud’un dili *Gradiva’*yı gerçekten örter, kendi diliyle nerdeyse eksiksiz bir biçimde yeniden söyler onu. Daha da ilginci, Freud söyleminin sınırını çok iyi bilir, tıpkı Roland Barthes gibi, eleştirinin görevinin “gerçekler” değil, “geçerlikler” bulmak olduğunu düşünüyormuşçasına, “Ama duralım artık, yoksa Hanold ile Gradiva’nın bir romancının yaratıları olduklarını unutabiliriz”, diye bitirir. Gerçek ile yazın, olgu ile söylem arasındaki uzaklığı da vurgular böylece. Ama Freud’un söylemi gerçek anlamda bir yazın eleştirisi, bir yazın araştırması mıdır? Herhalde değil: söyleminden aldığımız yazınsal tat ne olursa olsun, Freud Shakespeare ya da

Dostoyevski'nin yapıtları gibi Jensen'in yapıtına da öncelikle bir ruhçözümleyici olarak yaklaşır, Jensen'in yapıtını açıklarken, öncelikle düş olgusunu yorumlayıp örneklendirmeyi amaçlar. Bunun sonucu olarak, ilgisi ve hayranlığı ne olursa olsun, Jensen'in yapıtı onun için amaçtan çok araç, kuramını açıklamaya elverişli bir örnektir. Her yazın yapıtının ruhçözümleyim için aynı ölçüde elverişli bir örnek olduğunu da kesinleyemeyiz. *Gradiva* incelemesinin ikinci baskısına yazdığı kısa ekte, ruhçözümleyimin yazına ilişkin birtakım sorunları "kendilerini imgelemlerinin atılımına içten bir yaratıcı sevinçle bırakan" yazarlarda daha kolay çözdüğünü söylerken, Freud'un kendisi de bir ölçüde doğrular bunu.

Ne olursa olsun, ruhçözümleyimin yazın olgusuna ilgisi hep sürer. Freud, sözünü ettiğim ekte, *Gradiva* incelemesinin yayımını izleyen beş yıl içinde ruhçözümleyim araştırmalarının gözüpekliği artırıp "yazınsal üretim"i başka açılardan da ele almaya başladığını, yazında artık yaratıcı olmayan sinircelilerde bulduklarının doğrulanmasını aramakla yetinmeyerek yazarın yapıtı hangi izlenim ve anı birikimiyle kurduğunu, bu birikimin yapıta hangi yollardan, hangi süreçlerle geçtiğini "anlamayı öğretmek savında" olduğunu yazar. Yaklaşık yirmi yıl sonra, 1933'te, Marie Bonaparte'ın *Edgar Poe*'suna yazdığı önsözde de ruhçözümleyimin yaratıcıların "deha"sını açıklamak gibi bir savı bulunmadığını, yalnızca bir "deha"yı hangi etkilerin uyandırdığını göstermekle yetindiğini yazar. Böylece, 1912'de daha güvenli, 1933'te daha alçakgönüllü bir dille, yazının ruhçözümleyim için yalnızca bir örneklendirme aracı değil, aynı zamanda bir araştırma konusu olduğunu kesinlemiş olur. Freud'un kimi izleyicileri de aynı yoldan giderler: birbiri ardından yayımladıkları incelemelerle yazını ruhçözümleyimin ayrıcalıklı alanlarından biri durumuna getirirler. Şaşılacak bir yanı da yoktur bunun, bir bilgi kuramı olarak, ruhçözümleyimin yazına ve yazara özel bir yer vermesi doğaldır. Nasıl olsa, ince biçem ayrıntılarına daldıkları durumlarda bile, yazın eleştirisine katkı sağlamaktan çok, ruhçözümleyimsel bir çalışma yapmak savındadırlar.

Ama her şey karşılıklıdır: belki yazın üzerinde oldukça sık durmaları hem yapıtlarını kavramayı daha bir kolaylaştırdığı, hem katkılarını daha bir ilginç kıldığı için, yazın adamları da ruhçözümleyicilere büyük ilgi duyarlar. Örneğin, daha 1920'lerde, gerçeküstücüler kuramlarını büyük ölçüde ruhçözümleyime dayandırırken, pek çok romancı, denemeci ve eleştirmen yapıtlarında ruhçözümleyimin özgül terimlerini her geçen gün biraz daha yaygın bir biçimde kullanmaya başlar: "üstben", "bilinçaltı",

“gizli içerik” gibi terimler ozanların ağzında bile kimseyi şaşırtmaz, cinsellik ve ilk çocukluk gibi konulara gittikçe daha çok ağırlık verilir. Ama yazın alanında ruhçözümleyime en çok yakınlık duyanlar, ruhçözümleyimin kavram ve yaklaşımlarından en çok yararlananlar da yazın eleştirmenleri ve yazın araştırmacılarıdır. Bunu anlamak da zor değildir. Bir kez, yazın eleştirmenleri etkinliklerini öteden beri belirli düşüngüler doğrultusunda, belirli araştırma dallarının izinde, onların kavramlarını, onların yöntemlerini kullanarak sürdürmüşlerdir. Böylece, XIX. yüzyıldan bu yana, tarih, ruhbilim, toplumbilim, dilbilim, sırasıyla ya da bir arada, yazın araştırmacısının ve yazın eleştirmeninin ayrıcalıklı örnekçeleri olmuştur. Sonra, biraz da bu sürekli bağımlılık yüzünden, salt yazın araştırmasının sınırları hiçbir zaman kesin bir biçimde çizilememiş, kimi zaman yazar, kimi zaman yapıt, kimi zaman yazın olgusunun kendisi öne çıkarılmış, çoğu zaman da üç veri bir arada, karşılıklı bağıntıları içinde ele alınmıştır. Özellikle bu sonuncu tutumu benimseyenler için ruhçözümleyimin ne denli çekici bir örnekçe olabileceğini söylemek bile gerekmez. Ancak, genellikle, yazın araştırmacıları iki türlü yararlanmışlardır ruhçözümleyimden. Yöntemini aşağı yukarı tümüyle üstlenerek ya da belirli katkılarından yararlanarak.

Kolaylıkla anlaşılacağı gibi, yöntemi bütünüyle üstlenen araştırmacılar ruhçözümleyimcilerin yazın ve yazar üzerinde yaptıkları araştırmalara koşut bir eleştirel yöntem oluşturmaya çalışmış olan yazın adamlarıdır. Örnekleri biraz yakından bildiğim bir alandan, Fransız yazınından vermemde bir sakınca yoksa, birtakım araştırmacılar her yazın yapıtında bir “açık”, bir de “gizli” içerik bulunduğu varsayımından yola çıkarak çabalarını yazarın bilinci, dolayısıyla istemi dışında kalan gizli içerik üzerinde yoğunlaştırıp yazarı da, yapıtı da bununla açıklamak, bu gizli içeriğin kaynağını da genellikle ilk çocuklukta bulmak isterler. Bu çerçeve içinde, Charles Baudouin, gereç olarak hem yazarı, hem yapıtı kullanarak daha yirmili, otuzlu yıllarda yazın olgusunu, yazarları ve yapıtları ruhçözümleyimsel yaklaşımla kavrayıp açıklamaya girişir, örneğin genel olarak sanatın, özel olarak Hugo’nun ruhçözümleyimini yapar. Hiç kuşkusuz, olgulara, kişilere ve yapıtlara belirli bir ışık da tutar. Ancak, kuramsal olarak kendi alanında bulunmakla birlikte, Freud’un o derin kavrayışından yoksundur. Charles Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (Mallarmé’nin ruhçözümleyimine giriş, 1950), *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel* (Saplantı eğretilemelerden kişisel söylene, 1963) gibi

yapıtlarında kaynağını yazarın bilinçdışı kişiliğinin oluşturduğu olgular ve bağıntılar bulmaya çalışır. Bu olgu ve bağıntılar da bir takınak durumuna gelmiş olan ve değişik görünüşler altında durmamacasına yinelenen birtakım istemdışı imgeler, eğretilemelerdir, bunların üst üste getirilip belirlenmesi yoluyla "kişisel söylen"e, her şeyin birliğine ulaşılır. "Her şey" bu "kişisel söylen"in ruhçözümleyimsel yorumuyla çıkar ortaya, yazar da, yapıt da bu yorumla aydınlanır. Örneğin tüm Mallarmé bir "ölmüş kız kardeş" imgesiyle açıklanabilir.

Charles Mauron'un araştırmaları, hem çözümlemelerinin görece tutarlılığı, hem de tüm imgelerin bağlanabileceği bir ana imge arayarak belirli bir birliğe ulaşmayı amaçlaması bakımından ilgiye değer. Ne var ki, imgelere fazlasıyla ayrıcalıklı bir yer vermesi bir ölçüde anlaşılır bir tutum olsa bile, istemdışı imgelerle isteme bağlı imgeleri birbirinden ayırma çabası zor olduğu kadar da zorlama bir işlem gibi görünür. Aynı biçimde, bütün bir yapıtı ve bütün bir kişiliği tek bir söylene ya da imgeye bağlama çabası da zorlamadır. Öte yandan, Baudouin aşırı, Mauron ölçülü bir biçimde, durmamacasına yazarla yapıt arasında gidip gelirken, yapıt aracılığıyla yazarı mı, yoksa yazar aracılığıyla yapıtı mı açıkladıkları konusunda sürekli kuşkuya kapılırız. Bu yazarların uyandırdığı bir başka kuşku da, gerçek ruhçözümleyim uzmanları olmamalarına karşın, canlı kişilere uygulanan ruhçözümleyimden çok daha zor olması gereken bir ruhçözümleyime girişmiş olmalarıdır. Zaman zaman bir ruhçözümleyimci olarak anılan, üstelik *La Psychanalyse du feu* (Ateşin ruhçözümleyimi) adlı bir kitabı da bulunan Gaston Bachelard, ruhçözümleyimin başlı başına bir uzmanlık dalı olduğunu, bir hekimlik deneyimi gerektirdiğini, bu nedenle kendisini bir ruhçözümleyici olarak nitelemenin yanlış olduğunu söylerken, aynı kuşkuyu dile getirir.

Bachelard ruhçözümleyime çok şey borçludur kuşkusuz. Tıpkı Roland Barthes gibi, tıpkı Jean Pierre Richard gibi. Ancak bu yazarlar ruhçözümleyimden sınırlı bir biçimde yararlanmışlar, ruhçözümleyimden aldıklarını başka birikimlerle kaynaştırarak çok daha geçerli yapıtlar oluşturmuşlardır.

Ekim, 1989

FOTOĞRAF, YAZINLA

YA DA YAZINDA

André Breton, *Nadja*’ya yayımlanışından yıllar sonra, 1962’de yazdığı önsözde, bu ilginç anlatıda fotoğraf bolluğunun her türlü betimlemeyi eleme isteminden kaynaklandığını söyler. Bu arada, o günlerde nerdeyse yalnızca betimleme üzerine kurulmuş nitelikli romanlar yazıldığını hiç göz önüne almadan, bu temel yazın yordamını *Gerçeküstücülük Bildirisi*’nde yararsız bir öğe olarak nitelediğini anımsatır. Oldukça sık karşılaştığımız bir anlayışı çağrıştırır bu tutum: her “yeni”nin çok alıştığımız bir şeyleri işe yaramaz duruma düşürdüğünü, en azından işlevini ya da erimini değiştirdiğini, yani fotoğraf çıkınca resmin, sinema çıkınca tiyatronun pabucunun dama atılacağını varsayan görüşün dolaylı bir anlatımı gibidir. Breton’un böyle bir görüşü benimsediğini kesinlemek haksızlık olur kuşkusuz. O, biraz da ozanlığının gereği olarak, betimlemeye karşı olduğu için fotoğrafa sarılmıştır. Gene de aşılması zor bir çelişki içerir yaklaşımı: betimleme anlatıda gereksiz bir öğeyse, yerine konulan fotoğrafın da gereksiz olması gerekmez mi? André Breton yalnızca dilsel betimlemenin ağırlığından ya da sıkıcılığından yakınıyorsa, o zaman da fotoğrafın bu konuda bir devrim sayılamayacağını, ondan önce resmin de bol bol kullanıldığını, üstelik resmin kullanım alanının çok daha geniş olduğunu belirtmek gerekmez mi? Öyle ya, fotoğraf var olan nesneleri yansıtır, oysa anlatı ve resim gerçekten var olan ya da gerçekten var olmuş nesneleri ve kişileri betimlemez her zaman, nesnelerini gerçekçi bir yaklaşımla betimlemeleri de zorunlu değildir.

Üstelik, gerek fotoğrafı, gerek resmi yazın yapıtının ayrılmaz öğesi olarak kullanmak oldukça kafa karıştırıcı bir işlemdir: birer “dil” olarak nitelenebilseler bile, dilden ayrı bir özden oldukları, dolayısıyla işlevlerini farklı bir düzlemde ve farklı bir biçimde gerçekleştirdikleri kuşku götürmez. Ayrıca, çoğunlukla başkalarının ürünleri oldukları da, anlatının ayrılmaz öğeleri sayılamayacakları da açıktır: aynı romanın bir baskısının resimsiz, bir başka baskısının resimli olması da kimseyi şaşırtmaz; aynı romanın bir baskısını ressam A resimlemişken, ikinci bir baskısını ressam B’nin resimlemesi de fazla şaşırtmaz bizi. Neden derseniz, fotoğraf ya da resim, her seferinde, şu ya da bu biçimde, romana kendince bir ışık tutar, onun çekiciliğini artırır, anlaşılmasını kolaylaştırır, ama bunu kendi

düzleminde kalarak, romanın dilini değil, kendi dilini kullanarak yapar, yeri de “roman” değil, “kitap”tır. Bu bakımdan, denilebilir ki, bize anlatı, şiir ya da denemeyle verilen fotoğraf (ya da resim) çoğu durumlarda bir “alıntı” değeri bile taşımaz.

Alıntı! Bu kavram, hep yapılagelenin karşılığı olmasa bile, kimi verileri kesinleştirmemize yardımcı olabilir.

Herhangi bir yazımda, yazarını ve kaynağını belirterek, Breton’un bir dizesini ya da bir tümcesini aktardığım zaman, yabancılığının altını çizmekle birlikte, kendime olmasa da yazıma mal ederim onu, bu yazının ayrılmaz bir öğesi durumuna getiririm; öyle ki bu dize ya da tümce çıkarıldığı zaman yazım ister istemez eksilir, sakatlanır. Ama aynı şey yazıya aynı biçimde katılan fotoğraf ya da resim için de geçerlidir. Honoré de Balzac, *Memurlar*’da, kişilerinden birinin: Bixiou’nun elinden çıkmış Xavier Rabourdin (romanın bir başka kişisi) karikatürünü gerçek bir karikatür olarak sunduğu zaman, ister Balzac’ın elinden çıkmış olsun, ister bir başkasının, bu karikatür bir alıntı bile değildir, romanın ayrılmaz bir öğesidir. Saint-Exupéry’nin *Küçük Prens*’indeki resimler de öyle: yazıyı resimden, resmi yazıdan ayırmaya olanak yoktur. Herhangi bir anlatıda “İşte o gün beni büyülemiş olan görünüm” deyip de bir fotoğraf kullanırsam, bu fotoğrafın bir alıntı olduğunu, dolayısıyla anlatının ayrılmaz bir parçasını oluşturduğunu kim yadsıyabilir? Tek aykırılık kapsayan öğeyle (anlatıyla) kapsanan öğenin (alıntının) aynı türden olmamasıdır. André Breton’un *Nadja*’sında birer betimleme işlevi yüklendikleri söylenen fotoğraflara (ve resimlere) gelince, herhalde “alıntı”yla “resimleme” arasında bir yere yerleştirilmeleri daha doğru olur.

Öyle ya, bunlara ne denli değer verir gibi görünürse görünsün, Breton anlatısında kullandığı fotoğraflara göndermede bulunmaz. Buna karşılık, her fotoğrafın altında, “Hayır, çok güzel ve çok gereksiz Porte Saint-Denis bile...” (s. 38) türünden, olduğu gibi anlatıdan alınmış sözce parçalarına yer verilmesi fotoğrafın anlatıya göndermede bulunduğunu, yani onu “resimlediğini” ortaya koyar. Şu var ki yazarımız, yapıtın sonlarına doğru, yerler konusunda, “Tıpkı kimi kişiler ve kimi nesneler gibi onların da benim kendilerini gözlemlediğim özel açıdan alınmış fotoğrafsal görüntülerini vermek istiyordum”, derken, daha başlangıçta, bu fotoğrafları yapıtının bütünleyici öğeleri olarak tasarladığını gösterir. Anlatı düzleminde değil, kitap düzleminde yer aldıkları kuşku götürmemekle birlikte, fotoğrafların başkalarının yapıtları olmasına karşın, kitap da anlatı gibi

Breton'un yapıtıdır. Ama, yazarın ileri sürdüğünün tersine, bu fotoğrafların betimlemeyi eleyip onun yerini aldıkları kuşkuludur. *Najda*'da yer yer sözel betimlemelerle de karşılaşmamız bir yana, fotoğraf çoğu zaman betimlemenin ya ilerisindedir, ya gerisinde: "Blanche Derval..." (s. 55) yazısının üstündeki fotoğraf gerçekten Blanche Derval'in fotoğrafıdır, onun bedensel görünüşünün oldukça bütüncül bir betimi olduğu söylenebilir; ama "Kitaba benzer bir şey hazırlayacak zamanı olan her insana imrenirim (sözün gelişi işte)..." (s. 173) yazısının yukarısında bulduğumuz André Breton fotoğrafı bu sözcenin içeriğini değil, "özne"sini gösterir bize, gözlerini uzaklarda bir noktaya dikmiş genç adamın yaşamla yapıt arasında kurduğu ilişkiler konusunda bizi düşlere daldırır. Kısacası, fotoğraf betimleme olarak kalmaz hiçbir zaman; en büyük işlevi de, yazar bu konuda tek sözcük söylemese bile, Nadja'nın bizi bir düş evreninde yaşatan öyküsüne gerçeğin tanıklığını getirmek, onu yadsınmaz biçimde belli bir yerin ve belli bir dönemin havası içine yerleştirmektir. Bu nedenle, fotoğrafı anlatıdan ayırmak kitabı sakatlamak anlamına gelir.

Biraz da bu ilginç fotoğraf kullanımı nedeniyle, *Nadja* anlatı olarak öz niteliğinden bir şeyler yitirir, anlatıyla deneme arasında, ama denemeden çok anlatıya yakın bir yere yerleşir. İşin ilginç yanı, André Breton'dan yıllarca sonra, zaman zaman anlatıyla kesişen, ama özünde anlatıdan çok denemeye yakın bir noktada yer alan bir yapıtta, *Göstergeler imparatorluğu*'unda, Roland Barthes da fotoğrafı (bu arada resmi ve el yazısını) benzer bir biçimde kullanır. Hiç kuşkusuz, sıkı bir işbirliğine giriştikleri zaman bile, iki "dil"i karşıtlaştıran indirgenmez uzaklığın ayrımındadır, daha kitabın başında, kendisi uyarır bizi bu konuda: "Metin resimleri 'yorumlamıyor'. Resimler metni 'aydınlatmıyor': benim için, her biri bir görsel titreşimin, belki de Zen'in *satori* diye adlandırdığı şu anlam yitimine benzeyen şeyin çıkış noktası oldu yalnızca; metin ve resimler, iç içe girmişliklerinde, şu üç gösterenin: bedenin, yüzün, yazının dolaşımını, değişimini sağlamak, orada göstergelerin uzaklaşımını okumak amacında"[7].

Şu var ki burada da fotoğraf yazarın amacını aşar; daha doğrusu, *Nadja*'da olduğu gibi *Göstergeler imparatorluğu*'nda da yazınsal söylem ele aldığı insanları ve nesneleri dönüştürdüğü gibi, kendileriyle aynı yüzeyi paylaştığı fotoğrafları da dönüştürerek kendi varlığına katar.

Breton'un ya da Barthes'ın yolundan giden her yazarın başarabileceği bir şey midir bu? Herhalde hayır: ele aldığımız iki örnekte fotoğrafın yazına

(dolayısıyla anlatıya) katkısı kadar yazının da fotoğrafa katkısı söz konusudur; daha da önemlisi, yazın sıradan fotoğrafa anlam ve çekicilik kazandırabilir; fotoğrafın sıradan bir yazın yapıtına anlam ve çekicilik kazandırmasıysa, çok uzak bir olasılıktır. Neden derseniz, tam bir fotoğraf tutkunu olduğunu gösteren son yapıtı *La Chambre claire*'de Roland Barthes'ın söylediği gibi, fotoğrafta, doğası gereği, "yineleyimsel bir şey vardır: bir pipo bir pipodur, karşı konulmaz bir biçimde. Sanki fotoğraf göndergesini hep yanında taşır, ikisi de, devingen dünyanın bağrında, tutkun ya da ölümsü bir kımıltısızlığa yargılı olarak: el ele, ayak ayağa birbirlerine bağlanmışlardır, kimi işkencelerde bir cesede zincirlenen yargılılar gibi".

Ama, denilebilir ki, fotoğrafı bizim için vazgeçilmez kılan da budur: ister bir sanat ürünü olsun, ister sekiz yaşında bir çocuğun işi, önlenmez biçimde değişmeye, dolayısıyla yok olmaya adanmış olanın ister istemez geride (geçmişte) kalmış bir anına göndermesi, belki oldukça sınırlı, ama başka hiçbir şeyin yapamayacağı ölçüde, kişinin, nesnenin ya da yerin bu anına tanıklık etmesi, bu anın yaşandığını kesinlemesidir. Bu nedenle, nice yıldır, hem toplumsal, hem bireysel, hem nesnel, hem duygusal yaşamımızda, fotoğraf çok önemli bir yer tutar: yaşamımızın ayrılmaz bir öğesidir artık. Yazında da, öncelikle bu özelliğiyle, yaşamımızın ayrılmaz bir öğesi olarak yer almasından, bir başka deyişle, Breton ya da Barthes'ın yapıtında olduğu gibi bir "anlatım aracı" olarak değil, "anlatının konusu" ya da "nesnesi" olarak kullanılmasından daha doğal bir şey olamaz: yaşamımıza, düşüncemize, düşlerimize giren her şeye yer verebildiğini bildiğimiz yazının hem bir etkinlik biçimi, hem bu etkinliğin ürünü olarak fotoğrafa da yönelmemesi için hiçbir neden yoktur.

Doğrusu, yönelmiştir de. Kendi öykü ve romanlarımdan başlayarak sayısız örnekler gösterebilirim bu konuda. Ama, öyle sanıyorum ki, yazın yapıtında fotoğraf kullanımına Ferit Edgü'nün *Eylülün gölgesinde bir yazdı*'sından daha ilginç bir örnek gösterilemez. Neden derseniz, Ferit Edgü burada sıradan bir oluntu öğesi olarak kullanmaz fotoğrafı, karşımıza bir dizi düşsel fotoğraf aracılığıyla çocukluğunun kişilerinden birinin "foto-biyografik" öyküsünü yazan bir anlatıcı çıkararak romanın odağına oturtur onu. Böylece, Breton'unkinin tam tersi bir yoldan giderek otuz bir "foto-metin"den oluşan bir "sözcük albümü" kurar, bu arada, bir fotoğraf yaratıcısı olarak, betimlemeyi de küçümsemez, ama sonuçta yalın olduğu kadar da yoğun bir şiirselliğe ulaşır.

Fotoğraf yalnızca göstermez.

Mart, 1998

*GÜNCE'*DEN GÜNÜMÜZE

"Bir tarihçinin, diyelim ki Philippe Erlanger'nin, yeni yayımladığı kapsamlı yapıtta, en az üç yüz elli yıl geride kalmış bir olayı, ülkesinin ünlü krallarından birinin, IV. Henri'nin öldürülmesini incelemesi, değişik belgelere dayanarak bu kıyanın sanıldığı gibi tek bir kişinin değil de birçok önemli kişinin işi olduğunu kanıtlamaya çalışması ve bunu çok önemli bir olay gibi sunmaya çalışması durumunda, ilk tepkiniz ne olur? Böyle bir çaba karşısında dudak bükmez misiniz? Daha da ileri giderek "Suçluların artık kemikleri değil, tozu bile kalmamış. Adlarını mı yargılayacak, anılarını mı kınılayacağız (cezalandıracağız)? Kim ne kazanacak, kime ne iyilik gelecek bu doğrunun bilinmesinden?" demez misiniz? Ataç da *Günce*'sinde böyle der, ama, hemen arkasından, böyle bir yaklaşımın ne denli yanlış olduğunu açıklamaya girişir: "Yanlıştır böyle düşünmek. Bilimin amacı kimseye iyilik etmek, kimseye bir nen kazandırmak değildir. Kızınlamak da değildir bilimin amacı. Bilimden kişioğluna bir iyilik gelmez demiyorum. Ancak bilim bunu aramaz diyorum. Kimseye bir asısı, yararlığı olmasa da bilim doğruyu bulmaya çalışır. Yalnız o da değil: Doğruyu ortaya çıkarmanın bir kişiye, bir bölüğe, bir ülkeye, kişioğluna kötülüğü dokunabilir. Bilim buna da aldırmaz, kötülüğü dokunacak olan, yıkıcı olan o doğruyu da ortaya çıkarır. İyi kötü diye, asılı asısız diye ayırmaz bilim, değer yargısı vermeğe kalkmaz. (...) Duyuyoruz: Bölünsüzü (atomu) çözme denemelerinin çok ağır sonuçlar doğurabileceğini büyük bilginler söylüyor. Gene de denemeler, araştırmalar bırakılmıyor..."

Hiç kuşkusuz doğrudur Ataç'ın söylediği, 1957'de olduğu gibi 1998'de de doğrudur, bilim için olduğu gibi tüze için de doğrudur; kısacası, ilk tepkisini paylaştığımız gibi bu düşüncesini de paylaşırız: sonucu ne olursun, doğruyu aramak gerekir, en azından bilimin iççağrısı budur. Ataç böylece kendi başına olumlu görünen kimi kavramları bönce bir araya getirerek "Doğru iyidir, iyi güzeldir, güzel de yararlıdır!" türünden rahatlatıcı kalıplara bayılan kimi çağdaşlarından kesinlikle ayrılır; "iyi"ye ya da "yararlı"ya bağlama çabasına girişmek şöyle dursun, kişiye, topluluğa, ülkeye verebileceği "zarar"a karşın, yani "zararlı" olması durumunda bile doğru bulur "doğru"yu, hatta, aynı yazıda, "Kişioğlu, ası aramamakla, yok olmayı dahi göze alarak doğruyu araştırmakla, kendi büyüklüğünü saptalamıştır. Bilmek ister, bulmak ister, bilmek uğrunda, bulmak uğrunda

özünü vermeğe de katlanır", dediğine göre, hem doğrunun yaşamdan bile önce gelebileceğini kesinler, hem, çoğu kişiler başka bir yön tutmuş bile olsa, doğruya ulaşma tutkusunu bilimin ayrıcalığı olmaktan çıkararak herkesçe benimsenmesi gereken bir ilke, bir insan niteliği durumuna getirir, hem de, dolaylı bir biçimde, nesnelliği öznellikten çok daha üstün tuttuğunu gösterir.

Hep kendi "ben"inden yola çıkıp gene kendi "ben"ine dönen, ele aldığı her şeyi kendi öznel ve değişken ölçütlerine göre değerlendiren, bu arada duygusallığı gibi öznelliğini de gizlemeye gerek görmeyen bir yazarda açık bir çelişki değil midir bu? Tüm yapıtları gibi *Günce'*de de bunun belirtileri yok mudur? Doğrusunu söylemek gerekirse, varmış gibi görünür, en azından ilk bakışta.

Böylece, "Ne yapayım ki ben, André Gide'le alaya kalkanların yazılarını okuyamam", derken, bir yazıyı yalnızca ilk tümcesinde "meşhur" sözcüğü var diye elinden bıraktığını, bir çeviri kitabı içinde "Ebeveynimden tevarüs ettiğim gayrı menkul" sözleri yüzünden kapattığını söylerken, hem çok çabuk öfkelendiğini gösterir gibidir, hem de doğruyu araştırma çabasından çok çabuk ve çok kolay vazgeçtiğini. Bu arada, örneğin *Rüzgâr gibi geçti*'den söz ederken, "Hem o kadar ünlü eserleri pek sevmem, çabucak ün salmış, çoğunlukça beğenilmiş eserlerin gerçekten güzel olabileceğine inanamam", demesi bir önyargı olarak değerlendirilebilir. 7 Ocak 1953'te, polis romanlarına düşkünlüğün bir "aldanmadan" doğduğunu, artık tüm polis romanları gibi Georges Simenon'un romanlarını da "boş" bulduğunu kesinleyip "Pierre Véry' ninkileri, Dorothy Sayers'inkileri, Agatha Christie' ninkileri beğendiğimi, güzel bulduğumu sandım, kendi kendimi aldattım", dedikten sonra, 4 Eylül 1953'te, Simenon'un *Katil*'ini okuduktan sonra, "Yanılmışım, şimdi sardı beni onun kitapları, elime geçenleri hep okuyorum, hem de beğenerek, severek okuyorum", diyebilmesi de bir çelişki sayılabilir. "Bilmem nedendir? Bana bir soğuma geliyor Fuzuli'den. Oysaki bir zaman, pek de eski değil, daha bir, bir buçuk yıl önce, ne kadar severdim!" diyebilmesi de öyle. Şiirden anlayıp anlamadığını bilmediğini belirttikten sonra, "Yalnız şunu biliyorum: Severim şiiri, eski şairlerin de yenilerin de yazdıklarını okurum. İçlerinde hoşuma gidenler olur, kimine de vurulurum sanki. Ama benim beğendiğim şiirler gerçekten değerli, gerçekten güzel midir, kestiremem orasını. Yanılmış olabilirim. Ama nedir yanılmak? Benim beğendiğim bir şiiri diyelim ki benden başka kimse beğenmedi, gelecek de onaylamayacak

yargımı, kesin olarak gösterir mi bu benim yanıldığımı? Sanmıyorum", diyebilmesi de nerdeyse en büyük değer olarak benimsediğini gördüğümüz "doğruyu arama" ilkesinden bir vazgeçiş olarak yorumlanabilir.

Ancak, burada doğru yargıya varabilmek için Ataç'ın kendi sorusuna verdiği yanıttan yola çıkmak gerekir: "Sanmıyorum". Öyle ya, genel olarak sanat, özel olarak yazın bir anlamda doğrulardan çok sanıların alanıdır. Sanatın bize doğruyu çok güçlü bir biçimde sezdirdiği çok olur, ama bildirisini hiçbir zaman doğrudan iletmez bize, nesnesi de doğru ya da gerçek değildir hiçbir zaman; yazında kesin gerçeği aramak onun gerçeğini bilmemek anlamına gelir. Yazın yapıtlarını anlama, değerlendirme yordamlarımız da böyle. Gerek *Günce*'de, gerek başka yapıtlarında, Ataç sık sık vurgular bunu: yazın yapıtları konusunda herkes için geçerli sonuçlara varmak boş bir düştür. Örneğin bir yapıtın yarına kalıp kalmayacağını, kalırsa ne kadar süre kalacağını önceden kestiremeyiz. Çünkü, belirli beğenilerin, belirli anlayışların görel bir genellik kazandığı, dolayısıyla belirleyici olduğu oldukça sık görülmekle birlikte, temelinde öznel ve değişken bir veri karşısında bulunduğumuz kuşku götürmez. Ataç, *Günce'*nin bir başka yerinde, beğeninin sonradan edinilen bir nitelik olmasıyla açıklar bunu: "Kimsenin yaradılışında güzeli güzel olmayandan seçmek gücü yoktur, bunu doğa kimseye vermez, bütün niteliklerimiz, bütün usul (aklî) artamlarımız (meziyetlerimiz) bize çevremizden, öteki kişilerle alışverişimizden geçer". Bir başka deyişle, beğeni sorunu bir yetişim sorunudur. Bir yetişim sorunu olduğu için de, yaşadığımız toplumun izini taşımakla birlikte, herkeste aynı ölçüde, aynı biçimde gelişmesi beklenemez. Nesnenin özelliği de herkes için geçerli ölçütler oluşmasını alabildiğine zorlaştırır.

Buna üzülmek mi gerekir? Sanatın toplumsal ve bireysel düzlemde işleyişine bakarsak, hayır: bu konudaki kanılarımızın sanı düzeyini aşmaması sanatın bizi zenginleştirmesini önlemez. Örneğin şiirden anladığı konusunda Haldun Taner'in kuşku belirtmesi onu hiç rahatsız etmez: "Hiç şüphe etmesin, anlamam", der, "onun sevdiği, anladığı şiirden, hikâyeden anlamam. Şimdiye dek birkaç hikâyesini okudum, birinden bile hoşlanmadım. Bana 'Bay Haldun Taner hikâyeden anlar mı?' diye sorsalar durumsamadan yanıtlarım: 'Hayır, anlamaz, benim beğeneceğim hikâyeler yazabileceğini sanmıyorum'". Herkese kendi beğenisi. Geliştirebildiği kadar. Sınırlarımızı bilmemiz yeter. Bu nedenle, bir kez daha, *sanmak* sözcüğü çıkar karşımıza.

Yalnızca *Günce*'nin sınırları içinde kalındığı zaman bile, Ataç'ın düşüncesinin birbirine oldukça yakın üç kiplik üzerinde gidip geldiği görülür: bilmek, sanmak ve inanmak. Başlangıçta da gördük: bilmenin nesnesi: bilgi, genellikle sınırlı kalmakla birlikte, kaynağını ustan alması, kanıtlanabilir, dolayısıyla, en azından belli koşullar içinde, paylaşılabilir olması nedeniyle, birincil değer olarak belirir. Ataç, bu nedenle, günümüz Türkiye'sinin kimi temel açmazlarını da çağrıştıracak bir biçimde, "Kişilerin çoğu asılarına, çıkarlarına bağlıdır, asıları, çıkarları uğrunda doğruları gizlemeğe, yalan söylemeğe de katlanır, aşağılaşırlar. Öylelerinin çoğunlukta olmasına bakmayın, kişioğlunun büyüklüğü onlarda değildir, ötekilerinde, bir asısı, yararlığı olup olmayacağını düşünmeden doğruyu, bütün doğruları arayanlardadır. Ozan, 'Bir hakikat kalmasın âlemde Allahım nihan' demiş. Yararlığı olmayacak, kötülüğü dokunacak, yıkıcı doğrular da gizli kalmasın", diyebilir. Sanmak, bir yerde belli bilgilerin, belli doğruların görelliğinin bilincini içermesi nedeniyle, bilmekle örtüşmese de karşıtlaşmaz. Ama Ataç, bilmeyi içermediğinden, tam tersine, onun yerini almaya yöneldiğinden olacak, inanmak kipliğine aynı gözle bakmaz. Sanatla uğraşan arar, bilimle uğraşan arar, tüzeyle uğraşan arar, inanan kişiyse, erinci "aramaktan, düşünmekten" kurtulmuş olmakta bulur. Buna karşılık, inanmış olmayı bir üstünlük olarak görür, "inanmayanlarla eşit tutulmaya" katlanamaz. Bu nedenle de karşısındakini "ezmeyi" ya da "öldürmeyi" "inancının buyruğunu yerine getirme" biçiminde yorumlayabilir. Yalnız dinsel inanç mı? Hayır. Ataç söylediklerinin bir din durumuna getirilmiş "bütün görüşler, düşünüler için doğru" olduğunu kesinler.

İnanmak, sanmak ve bilmek böylesine belirleyici kiplikler olarak ele alınınca, insanın tüm yaşamını ve tüm tutumlarını kapsayan değerler olarak benimsenmeleri kaçınılmaz olur. Ataç da aynı yönelime uyar: inanmak, sanmak ve bilmek kipliklerini bir yerde *olmak* (ya da var olmak) kipliğini koşullandıran, onun ölçüsünü veren, onu *doğrulayan* ya da *yalanlayan* kiplikler olarak değerlendirir.

Algirdas Julien Greimas olmak *(être)* ve görünmek *(paraître)* arasındaki eklemlenimlere dayandırdığı doğruluk koşullandırımında, "olmak" + "(öyle de) görünmek" ikilisini "doğru"nun, "olmamak" + "(öyle) görünmemek" ikilisini "sahte"nin, "olmak" + "(öyle) görünmemek" ikilisini "giz"in, "görünmek" + "(öyle) olmamak" ikilisini de "yalan"ın koşulu olarak gösterir. Bu ikilileri Ataç'ın oldukça sık başvurduğu "bilmek", "sanmak" ve

“inanmak” kavramlarıyla bağıntıları içinde değerlendirmeyi deneyecek olursak, bağlandıkları kişilerin konumu ve tutumu konusunda pek çok ayrımı daha bir somutlaştırabiliriz. *Günce*’den yansıdığı biçimiyle, Sabahattin Eyuboğlu’yla Ataç’ın birbirlerine ilişkin kanıları da bu açıdan ilginç bir örnek oluşturabilir. Ataç, hiç sözünü esirgemeden, “Bilirsiniz, sevmem Bay Sabahattin Eyuboğlu’nu, o da beni sevmez”, der. “Benim en küçük bir değerim olmadığı kanısındadır, belki yerden göğe haklıdır. Ben de, belki haksızım, onun kendi sandığı gibi büyük bir düşünür olduğuna inanamadım.” Buna göre, Ataç’ın bakış açısından, Sabahattin Eyuboğlu’na göre Ataç’ı değerlendirelim dersek, durum *olmak* (değerli) + *görünmek* (değerli) + *sanmak* (değersiz) biçiminde somutlaştırılabilir. Bu da, yazarın, tüm alçakgönüllülük belirtilerine karşın, değersiz olmadığını, olduğu gibi de göründüğünü düşündüğü göz önüne alınırsa, Sabahattin Eyuboğlu’nun “yanılgı”ya kapıldığını sezdirir. Ataç açısından Sabahattin Eyuboğlu’ yu ele alalım dersek, bu kez durum *olmak* (sıradan) + *görünmek* (sıradan) + *sanmak* (büyük) ya da *olmamak* (büyük)+ *görünmemek* (büyük) + *sanmak* (büyük) biçiminde sunulabilir. Buna göre, her iki somutlaştırma biçiminde de, Sabahattin Eyuboğlu’nun kendi kendisi konusunda bir “yanılgı”, daha doğrusu bir “aldanı” içinde bulunduğu söylenebilir.

Ama, “kanısındadır”, “belki yerden göğe haklıdır”, “belki haksızım”, “inanamadım” türünden kullanımların da açıkça ortaya koyduğu gibi, hep “sanmak” söz konusu olduğuna göre, sonuçlar o denli ağır değildir; “sanmak”ın yerini “inanmak” aldığı zaman da, en azından böyle bir durumda, sonuç fazla değişmez gene, olsa olsa değerlendirmede küçük bir basamak değişiminden söz edilebilir. Ancak, en azından Ataç açısından, “sanmak”ın yerini “bilmek” alınca, her şey değişir. Özellikle “bilmek”in olumsuz koşullandırımları her zaman tepesini attırır. Örneğin “Birkaç kişi var, onlara kızıyorum. Yazdıklarını bana okutmak için çırpınıyorlar, getiriyorlar bana şiirlerini, birini olsun beğeneyim diye gözümün içine bakıyorlar. Ben gene güzel bulmayınca ‘Şiirden anlamaz!’ diye başlıyorlar bağırmağa. Biri var içlerinde, bir dergide ‘Ataç şiirden anlar mı?’ diye bir soruşturma açtı. Ötekine berikine anlamadığımı söyletecek de içine su serpilecek!... Şiirlerini bana beğendirmek için, birini olsun güzel bulmam için ne türlü uğraştığını başkaları bilmez, kendi de bilmiyor mu? Onu düşününce bir utanma duymuyor mu içinde?... Yazın acununun ayaktakımından bir kişi. Ayaktakımında utanma mı olur?” sözleri böyle bir tutumun onu ne denli öfkelendirdiğini açıkça belli eder. Saldırıya uğradığı,

yaralandığı için mi? Hayır, Ataç’ ın övgüye de, yergiye de fazla değer vermediği yeterince bilinir. “Bilme”nin alçaltılması kızdırır onu, aldatmaca, “görünme”nin “olmak” diye sunulması sinirlendirir.

Günce’deki gözlemlerinden çıkarılabildiği kadarıyla, bundan kötüsü de vardır: yalanı gerçek (görünmeyi olma) gibi göstermek, sonra bunun gereğinin tersini yaparak hem gerçeğin bile bile tersine çevrildiğini ortaya koymak, hem de kendi kendisiyle çelişkiye düşmek. Döneminin bir yazarı, Attilâ İlhan, bir dergide kendisini “jurnalcı” diye niteler. Niteleme biraz kızdırır, ama öylesine aykırı, öylesine kaba, öylesine gülünçtür ki, üzerinde durmaya değmez. Gene de bu kaba suçlamayı yayımlayan derginin yöneticisi yolda yürürken kendisini selamlayınca, Ataç’ın tepesi atar. “Sinirliydim, yüksek sesle ileri geri söylendim. Sonra da bir daha bana selâm vermemesini söyleyerek yürüdüm”, der. Gerekçesini de açıklar: “Benim ‘jurnalcılık’ edecek kadar aşağı bir kişi olduğuma inanıyorsa, benden tiksinmesi, tiksindiği için de selâmı kesmesi gerekmez mi? İnanmıyorsa ‘jurnalcı’ olduğuma, yönettiği dergide, baş sorumlusu olduğu dergide bana öyle bir aşağılık kondurulmasına neden ‘izin veriyor’?”[8] Ancak, görüldüğü gibi, yalnızca dergi sorumlusunun çelişkin davranışı yerilir burada, ne denli haksız olursa olsun, suçlayıcıya karşı en ufak bir kızgınlık, en ufak bir eleştiri yoktur. Ne var ki, aradan bir ay bile geçmeden, aynı suçlayıcının Ataç’a yeni çıkan şiir kitabını yollayacağı, üstüne de “Sayın Nurullah Ataç’a” diye yazacağı tutar. O zaman kızgınlıktan da öte bir duyguyla yazar Ataç: “Bana ‘jurnalcı’ demesine kızmıştım, artık geçti kızgınlığım, bir tiksinme geldi. ‘Jurnalcı’ dediği bir kimseye birkaç gün sonra ‘sayın’ diyebilen kişiden ancak tiksinilir de onun için...”

Tüm bu tepkilerde bir abartma, dolayısıyla bir yapaylık yok mudur? Sorunu yaşadığımız dönemin değerlendirme biçimleri ve değer ölçüleri açısından ele alırsanız, evet; Ataç’ın yapıtını az çok tanıyorsanız, değer ölçülerini biliyorsanız, hayır. “1950’de Cumhuriyet Halk Partisi’nden adaylıklarını koyup da bu sefer Demokrat Parti listesine girenlerin hiçbiriyle konuşmayacağım, tiksiniyorum onlardan, bir insan da tiksindiği kişinin elini sıkmamalıdır”, derken, gözlerinin önünde fazla fazla bir düzine insan canlanıyor olmalıydı, bir düzine politikacı, iki düzine ozan ve yarım düzine öykücüyle selamı kesmekle de yeryüzünde yapayalnız kalınmazdı. Ne olursa olsun, doğruluk ve tutarlılık Ataç için bir aktöre olmuştu her zaman, doğruluk ve tutarlılığın ölçütü de ustu, hep doğruyu arayan, aldanabilen, ama hiçbir zaman aldatmaya kalkmayan us[9].

Günce'nin her sayfasının açıklıkla ortaya koyduğu gibi.

SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ

Ahmet Hamdi Tanpınar'la ilk kez 1955 yılında, Varlık Yayınevi'nde karşılaşmıştık. Hangi nedenle, anımsamıyorum, benim küçük ve bakımsız odama gelmişti. Beş on dakika süresince Fransız yazınından, özellikle de Gérard de Nerval'den söz etmiştik. Bana o gün imzaladığı Yaz Yağmuru*'nun üzerine "Tahsin Yücel Beye, genç meslektaşım, beraberce Nerval'dan konuşalım. Sevgilerle" diye yazmıştı. 1961'de Edebiyat Fakültesi'nde asistan olarak göreve başlamamdan sonra, daha sık görmeye başladım kendisini. Hocalarımın, Süheyla Bayrav, Nesterin Dirvana ve Adnan Benk'in yakın dostuydu, bölümümüzü sık sık onurlandırıyordu. Bir gün, elinde bir iki gün önce yayınlanmış olan* Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'leriyle geldi bölümümüze, uzun sunuşlarla imzalayıp verdi dostlarına. Yanı başında dikiliyordum.*

"Hocam, bana yok mu?" diye sordum.

Rahatsız olmuş gibi görünmedi.

"Kusura bakma, Remzi ne cimri adamdır, bilirsin; elinden kitap alamıyorsun ki", dedi.

Şeytan dürttü.

"Yazık, ben de Varlık*'a bir yazı yazmayı düşünüyordum", dedim.*

Ahmet Hamdi bey kolumdan tuttuğu gibi Türkoloji Bölümü'ndeki odasına götürdü beni. Asistanını çağırıp bir dolabı açtırdı, dolabın içinde üst üste ve yan yana dizili yetmiş seksen Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden birini çekti, "Tahsin Yücel beye sevgilerle", diye yazdı, üst köşeye de tarihi koydu, imzalayıp verdi. Doğrusunu söylemek gerekirse, o sırada kitap üzerine bir yazı yazmayı düşünmüyordum. Yazık ki aradan iki hafta bile geçmeden Ahmet Hamdi bey öldü. Yazıyı yazdım, ama bir sözü yerine getirmekten çok, içten bir hayranlığı dile getirdim sanırım.*

Şimdi, bunları yazarken, biri belleğimde, biri gözlerimin önünde duran iki görüntü içimi sızlatıyor. Birincisi, Süleymaniye'nin avlusunda, Ahmet Hamdi beyin cenazesinde, sevgili hocam Sabahattin Eyuboğlu'nun anlatılmaz bir acıyla gülümseyen yüzü; ikincisi, bunca yıldan sonra, ancak şimdi, şu anda ayrımına vardığım bir ayrıntı: Ahmet Hamdi beyin bana imzaladığı Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün üzerine yazdığı tarih: 10. 2. 1962. Unutulmaz usta 24 Ocak 1962'de öldüğüne göre, ölümünden on yedi gün sonrasının tarihi, nerdeyse aşağıdaki gençlik yazısını yazdığım tarih.*

Mart, 2000

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü okumaya başlayan okur, sayfaları çevirdikçe, bir kararsızlık, bir duraksama başlayacaktır içinde, bir tuhaf rahatsızlık duyacaktır. Kitap öyle güç anlaşılır, güç okunur bir roman olduğundan mı? Hayır, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hangi yapıtı sıkıcıdır ki *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* de sıkıcı olsun? Bu kararsızlık, bu duraksama, bu rahatsızlık okurun roman karşısında kendine belirli bir nokta seçmemesi, daha açık bir deyişle, romana hangi açıdan bakması gerektiğini kestirememesidir. Yapıta belirli bir açıdan bakmak okura kolaylık sağlar. Sıradan bir örnek vereyim: okunan roman olayları oldukları ya da olabilecekleri gibi gösteren ya da göstermek isteyen bir yapıt mıdır, yoksa gerçek olamayacak olaylardan ve kişilerden söz eden bir yapıt mı, okur bunu kolaylıkla görebilir, gördükten sonra da romanı değerlendirmesi, romanla kendisi arasında bir yakınlık kurması kolaylaşır. Ama *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün okuru, en azından ilk sayfalarda, onu bu iki sınıftan birine yerleştirmekte güçlük çeker. Seyit Lûtfullah'ın, Aristidi efendinin garip dünyaları, tam mezara gömüleceği sırada tabutundan başını kaldırıp dosdoğru eve götürülmesini söyleyen, alkışlar, ıslıklar arasında evine geldikten sonra sağlığına kavuşarak bambaşka bir yaşam sürmeye başlayan yaşlı hala, Avrupa'da okumuş bir hekimden beklenmeyecek ölçüde sakat ruh hekimi Ramiz, sonra her yanıyla Saatleri Ayarlama Enstitüsü adlı kurum. Bunlar da, bunlara benzeyen başka şeyler de ilk bakışta gerçekle ilgisi bulunmayan bir düşsel ülke, bir düş oyunu izlenimi yaratır insanda. Buna karşılık, yalnızca yazarın ustalığından, inandırma gücünden kaynaklanmayan romanın her satırına sinmiş bir gerçeklikle karşı karşıya gelirsiniz durmadan. Kitaba gerçeklik açısından mı, düşsellik açısından mı bakacağınızı kestiremezsiniz. Bir karara varabilmek için biraz daha beklemek, biraz daha ilerlemek, biraz daha düşünmek gerekir.

Gerçek ile düşselin basit örnekler olduğunu belirtmiştim. Tanpınar'ın romanı çok güzel gösterir bunu. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün okuru bu iki açıdan birini benimsemeye kalktı mı büyük bir yanlışlığa düşmekle kalmaz, romanı anlama olanağını da yitirir, çünkü Tanpınar'ın anlattığı ne dar ve geniş anlamlarıyla gerçek, ne de dar ve geniş anlamlarıyla bir düşsel dünyadır. Hiç kuşkusuz, düşten, düşsel oyunlardan çok bir gerçek söz konusudur, ama bu gerçek Ahmet Hamdi Tanpınar'ın katkısıyla zenginleşmiş, "gerçek" sözcüğünün kapsayamayacağı kadar genişleyip yoğunlaşmış bir gerçektir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın gördüğü, duyduğu,

anımsadığı, düşündüğü ve düşlediği gerçektir, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi “içli” ve bilgili bir sanatçının süzgecinden geçip roman olmuş, çok yönlü bir gerçektir. Böyle yazıyorum ya, fazla bir şey anlatamamanın, konunun özünü yakalayıp yansıtamamanın sıkıntısı içindeyim, tüm bunların nerdeyse tüm gerçek sanatçılar için söylenebilecek şeyler olduğunun da ayrımındayım. Belki de tüm güçlük şu “gerçek” sözcüğünden kaynaklanmakta. Çünkü Ahmet Hamdi Tanpınar’ın anlattığı bir gerçekten çok bir düşün, bir görüş. Ne var ki yaşamımızla ilgili görüş ya da görüşlerin anlatılması, bu görüşlerin de olaylar ve kişiler aracılığıyla verilmesi düşünü gerçekle üst üste, iç içe getiriyor. Karışıklık da bundan doğuyor.

Yakından bakılınca görülebilir: Tanpınar’ın anlattığı o unutulmaz, ama gerçek olamayacak kadar benzersiz kahve gerçek bir kahve değildir, Tanpınar’ın kahve düşüncesidir. Doktor Ramiz yalnızca tuhaf ve budala bir hekim değildir, Tanpınar’ın birtakım ruh hekimlerine ilişkin düşüncesidir (onlarla alay etmesidir de). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* de, onu kurup yaşatan insanlar da Tanpınar’ın çağımıza, memleketimize, çağımızın, memleketimizin insanlarına ilişkin görüşleri, her şeyi tüm yönleriyle kuşatmaya yönelen bakışıdır. Romanın başlıca kahramanı Hayri İrdal da herhangi bir roman kahramanı olmaktan çok, Tanpınar’ın insana, insanın durumuna ilişkin görüşü, kendine özgü bir canlılık, bir kişilik kazanmış görüşüdür. Bu örnekler daha da çoğaltılabilir.

Bir romanda kişilerin ve oluntuların her şeyden önce belirli bir bakışı, belirli bir düşünceyi yansıtmak için kullanılması görülmedik bir şey değil. Ama Ahmet Hamdi Tanpınar bu kadarla yetinmez, bir yeri ya da bir insanı doğrudan doğruya bir görüş, bir düşünce olarak sunar. Soyut düşünce ve kavramları somutlaştırarak bir yerin, bir kişinin, bir olayın biçimi, rengi, kokusu, devinimi içinde verir. Her düşün, her kavram, her duygu canlı varlıkların ya da nesnelerin biçimine, rengine, sıcaklığına bürünür Tanpınar’ın son romanında. Okura da bu somut verilerden öze, kaynağa, yani düşünceye gitmek düşer. Örneğin, romanın bir yerinde, Tanpınar kumar oynayan birinden şöyle söz eder: “Oyun, dışarıdan yaptığı bir hareket değildi; onun içine girmiş, bütün vücudunu ayrı ayrı çalıştırıyor, birşeyleri didikliyor, gagalıyordu. Yamalı kundurasından çorabının yırtığı görülen sağ ayağı masanın altında bir dikiş makinesinin kolu gibi işliyor, gırtlağı durmadan etrafa hücum ediyor, parmakları çengel gibi muttasıl birşeylere takılıyor, birşeylere asılıyor; dudakları etrafı somuruyor, çene onların somurduğunu kusuyor, ve burun acayip homurtularıyla bütün hayatı

korkutmaya çalışıyordu”. Açıkça görüyoruz: oyun canlı bir varlık oluvermiş, kumarcı da kumar oynayan bir insandan çok farklı, nerdeyse tuhaf bir canavar diyeceği geliyor insanın. Bunun böyle olması, kumar oynayan adamın burnunun burundan farklı bir şey, çenesinin çeneden farklı bir şey olması bu burnun, bu çenenin bir düşünün, bir görüşün resim ya da görüntüye dönüşmüş birer öğesi olmasındandır.

Tanpınar’ın bu tutumu *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ nün sayısız kişilerinden biri olan Madmazel Afroditi’nin portresinde elle tutulacak ölçüde belirginleşir: “Afroditi, sımsıkı bir ten, her ağzını açışta bir ispirto alevi gibi parlayan otuz iki diş, uzun kirpikleri arkasında telkinleri bir ufuk gibi derinleşen bakışlar, konuştukça sizin boğazınızda düğümlenen, İtalyan babasından kalmış ağdalı, hardal gibi sert ve dik, ve yine de son derece tatlı bir ses, istiyerek çolpalaştırdığı hareketleriyle bir örümcek gibi dört bir tarafınızı saran eller, bir yığın cazibe ve dostluk, hulâsa belki de farkına varmadan hareket ve hücum halinde *bütün kadınlıktı”*. Afroditi, belki söylemek bile fazla, Madmazel Afroditi olmaktan çok, sımsıkı bir ten, otuz iki diş, tatlı bir ses, insanın dört bir yanını saran iki, belki de birçok el, bir yığın cazibe ve dostluktur. Bütün bu özellikler, nitelikler, daha doğrusu çizgiler, daha başka çizgilerle de birleşerek “bütün kadınlık” olur. Afroditi adıyla, sımsıkı bir tenle, parlak dişlerle*, hardal gibi sert ve dik bir sesle, bir yığın cazibe ve dostlukla* somutlaşan, bir cisim olarak çizilen kadın düşüncesi olur. Bu örnekler de alabildiğine çoğaltılabilir.

Ama bütün bunlar gelişigüzel yığılmış, iş olsun diye sıralanmış düşünler, görüşler, duygular, izlenimler değildir. Romana adını veren *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün pek de fazla bir yer tutmaması, bu tuhaf kurumla pek de ilgili gibi görünmeyen olayların ve insanların çok daha geniş bir yer tutması bizi yanıltmamalı. Her şey bir ana düşünün çevresinde belirli bir denge içinde yer almakta, her şey bu ana düşünün, anlamsız insan, anlamsız dünya düşününün birbirlerini tamamlayan değişik yanlarıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar çağımızın başlıca izleklerinden biri olan bir düşünceyi, insanın, dünyanın, yaşamın anlamsızlığı düşüncesini, günümüz insanının artık yeterli bulmadığı, anlam bakımından da oldukça yoksul görünen iki ayrı çağı içinde ele almakta, sanatının aynasından gözler önüne sermektedir. Bu ana izleğin çevresinde Ahmet Hamdi Tanpınar’ın dünya görüşünün gözlerimiz önüne serilmesi, beklenmedik ölümünün yarattığı büyük acı karşısında son kitabını bizim için küçümsenmeyecek bir avuntuya dönüştürüyor.

Şubat, 1962

HUYSMANS VE *TERSİNE*

Huysmans da, ünlü başyapıtı *Tersine (A Rebours*[10]*)* de ülkemizde pek bilinmez; dilimizde yazılmış birkaç Fransız yazını tarihinde şöyle bir anılır belki, ama, benim bildiğim kadarıyla, XIX. yüzyıl Fransız yazınını çok iyi bilir gibi görünen uzmanlarımız bile Huysmans'la *Tersine*'nin çevresinden dolanırlar hep. Yalnızca Hugo'lar, Nerval'ler, Musset'ler, Balzac'lar, Stendhal'ler değil, Zola, Goncourt kardeşler, Maupassant, Verlaine, Mallarmé, hatta Jean Moréas ve Henri Régnier bile az çok bilinir, ama Huysmans çoğu yazınseverlerimiz için hiç yoktur, kimi ender yazınseverlerimiz için de en fazla bir addır. Böylesine bir bilmezlik ya da bilmezlikten gelme fazlasıyla şaşırtıcıdır. Neden derseniz, J.-K. Huysmans Fransız yazınının belki de en zengin dönemi olan XIX. yüzyılın son çeyreğinin en özgün, en verimli, en etkili ve en çok tartışılan yazarlarındandır. *Tersine*'ye gelince, örneğin Pierre Waldner'e göre, "işlevinin ve öneminin bir benzeri daha bulunmayan bir temel kitap"tır, Henri Clouard'a göre, "Huysmans'ın yapıtları içinde ve yazın tarihinde çok büyük bir önem taşır", René Dumesnil'e göreyse, "yalnızca Huysmans'ın yaşamında değil, dönemin yazınında da temel bir tarih oluşturur". Günümüzde de Fransız yazınının en çok incelenen, en çok sözü edilen yapıtlarından biridir.

Georges Charles Huysmans (1848-1907), baba yanından Hollandalı kökenini vurgulamak için benimsediği adla Joris-Karl Huysmans, ortaöğrenimini bitirir bitirmez memur olarak içişleri bakanlığına girer, 1898 yılına kadar da görevine bağlı, düzenli ve ölçülü bir memur olarak hep aynı bakanlıkta çalışır. Ama bu çalışkan memur aynı zamanda iyileşmez bir yazın tutkunudur. Yazınsal etkinliklerine *Le Drageoir à épices* başlığı altında topladığı on iki düzyazı-şiirle başlar (1874). İki yıl sonra da gerçekçi bir roman yayınlar: *Marthe, histoire d'une fille*. Bu roman onu Zola'nın yanına, doğalcıların arasına getirir. Genç doğalcıların ortak yapıtı *Les Soirées de Médan*'da yer alan *Le Sac au dos* adlı öyküsü, günlük yaşamın sıradanlık ve tekdüzeliğini şaşırtıcı bir ayrıntı bolluğuyla anlatan *Les Soeurs Vatard* (1879) ve *En Ménage* adlı romanlarıyla topluluğun gözde üyelerinden biri durumuna gelir. Dahası, René Dumesnil doğalcılığın doğrulanmasını Zola' nın *Meyhane*'sinden çok, Huysmans'ın bu iki romanında bulacağımızı söyler. Belki de haklıdır. Ancak, sıradan ve çıkışı

bulunmayan bir yaşam karşısında duyduğu tiksinti ve umutsuzlukla doğalcılardan uzaklaştığını da söylemek gerekir. *A vau-l'eau* (1882) daha da ileriye, hatta son noktasına götürür bu karamsarlığı: anlatının kahramanı Jean Folantin, birtakım umutsuz arayışlardan sonra, "yol değiştirmelerin yararsızlığını, atılım ve çabaların boşunalığını" anlamış, kendini "akıntı aşağı" bırakmaktan başka yol kalmadığı kanısına varmıştır. "Meteliksiz insan için daha iyisi yoktur; yalnız en kötüsü gelir başına", der.

Huysmans böylece Jean Folentin'in kişiliğinde karamsarlığın, karamsarlıktan da öte, umutsuzluğun filozofu Schopenhauer'in düşüncesini somutlaştırır. Marc Fumaroli'ye göre, sürekli içi sıkılan bu kadın düşmanı adam, Jean Folantin, Sartre'ın *Bulantı*'sının kahramanı Antoine Roquentin'i adının adıyla uyaklı olmasıyla anımsatmaz yalnızca, aralarında derin benzerlikler vardır, Duhamel' in Salavin'iyle Céline'in Bardamu'sü de bu yakınlığı paylaşır. Rémy de Gourmont da Flaubert'in *Bouvard et Pécuchet*'sine *(Bilirbilmezler*'ine) yaklaştırır Folantin'in öyküsünü. Bu da Huysmans'ın kahramanının özelliklerinin Zola'nın kahramanlarında pek bulamayacağımız özellikler olduğunu göstermeye yeter. Ancak, iki yıl sonra, 1884'te yayımlanan *Tersine,* Huysmans'la Zola ve doğalcılık arasındaki kopmayı kesinleştiren yapıt olur. Yaklaşık yirmi yıl sonra, bu çok ünlü romanın yeni bir basımına yazdığı önsözde kendisi söyler: "Tersine'*nin yayımlandığı sıralarda, yani 1884'te durum şuydu: doğalcılık değirmen taşını hep aynı daire içinde çevirmek yüzünden soluk soluğaydı. Her yazarın kendinden ya da başkalarından çıkarıp biriktirdiği gözlem toplamı tükenmeye başlıyordu. İyi bir tiyatro dekorcusu olan Zola az ya da çok kesin tablolar oluşturarak götürüyordu durumu; devinim ve yaşam yanılsamasını çok güzel esinliyordu; kahramanları ruhtan yoksundu, yalnızca tepilerin ve içgüdülerin yönetimindeydi, bu da çözümleme çabasını basitleştiriyordu. Deviniyor, birtakım basit edimler gerçekleştiriyor, oldukça yalın dekor gölgeleriyle dolduruyor, bunlar da dramlarının başlıca kişileri oluyordu"*.

Bir bakıma, *A vau-l'eau*'nun tersine çevrilmiş, ama onda bulunmayan birtakım öğelerle zenginleştirilmiş bir biçimidir *Tersine.* Jean Folantin yoksul ve yalnız bir kişidir, yaşamdan tiksinir; *Tersine*'nin kahramanı Jean Floressas des Esseintes de onun gibi yalnızdır gerçekte, onun gibi yaşamdan tiksinir, ama hem çok zengin, hem de soyludur; yalnızlık içinde geçen bir çocukluktan, Cizvit okulunda bir öğrenimden sonra, erginlik yaşına gelip de kendini uçsuz bucaksız bir zenginliğin başında yapayalnız bulunca,

yönelimlerine uygun bir yaşam kurmaya çalışır. Ailesinin çevresinde, varlık nedenlerini yitirmiş soylular arasında bulamaz aradığını; kafasına daha uygun olduklarını düşündüğü yazın adamlarına yaklaşır, yapıtın değerini satışına göre ölçen bu kişiler de düş kırıklığına uğratır onu; kenter sınıfının düşünürleri böyledir. İnsanlık karşısında duyduğu horgörü gittikçe büyür. Bu sonsuz horgörü içinde belki yalnızca kadın tutkusu ayakta tutabilecektir onu; ama, belli bir süre sonra, imgelemini de kullanarak cinsel isteğini çok değişik yaklaşımlarla canlandırmaya çalışmasına karşın, gücünü tüketir; üstüne üstlük, sonsuz can sıkıntısı yanında, bedensel rahatsızlıklar da başlar. O zaman, şatosunu ve başka mallarını satıp yıllık gelire bağladıktan sonra, kendine Paris yakınlarında bir konut aramaya başlar. Fontenay-en-Rose'un yukarılarında, kalabalıktan uzak, komşusu bile bulunmayan bir ev satın alır; bu evi gönlünce döşeyerek, yani yoksul Folantin'in yapamayacağını yaparak, özünde yapaylık ve yalnızlık üzerine kurulu bir yaşam sürmek üzere, kapıcısına bir adres bile bırakmadan buraya gelir.

Tersine des Esseintes'in bu evdeki yaşamının öyküsü olduğu kadar da bu evin öyküsüdür, çünkü, iki yaşlı uşağıyla yerleşmesinin ardından, içindeki nesneler, yapıtlar ve düzeneklerle birlikte, tüm dünyası burası olacak, burada, nerdeyse hiç dışarıya çıkmadan, imgelemini ve nesnelerin işlevini dönüştürme yetisini kullanarak yapay bir biçimde, gönlünce bir yaşam sürecektir. Buna olanak var mıdır? Des Esseintes'e göre, vardır, insan imgelemi, gereğince geliştirilmişse, doğanın bize sunduğu şeylerin karşılıklarını ya da karşıtlarını kendisi yaratabilir, onu aşabilir. Böylece, her şeyini önceden, inceden inceye tasarladığı yaşam biçiminin gereklerine göre, ıssız evin duvarları arasında yapayın egemenliğini kurar des Esseintes. Örneğin seçtiği halının rengini "canlandırmak" için üzerinde kımıldayan bir şey bulundurmanın iyi olacağını düşünerek kocaman bir kaplumbağa alıp bağasını değişik mücevherlerle kaplatabilir. Örneğin çevresini "yapay çiçeklere özenen gerçek çiçeklerle" doldurabilir. Örneğin koku alma duyusunun da işitme ve görme duyularının verdiklerinden aşağı kalmayacak hazlar verebileceği düşüncesinden yola çıkarak kokuların dilbilgisinden söz edebilir, onları birer ezgi gibi dinleyip birer "metin" gibi çözümlemeye kalkabilir. Örneğin midesi her türlü besini geri çevirmeye başladıktan sonra, hekimin öngördüğü "besleyici lavmanlar"ı yapaylıkları nedeniyle ülküsel bir beslenme biçimi olarak düşünüp bu konuda düşlere dalabilir. Son sınırlarına dek götürülen bu yapaylık arayışının kaynağında da gerçek yaşamda aradığını bulamamanın sıkıntısı, Chateaubriand'dan

Musset'ye, Baudelaire' den Mallarmé'ye, XIX. yüzyılın nerdeyse tüm yazar ve ozanlarını bunaltan "yüzyıl hastalığı", "göğe dek yükselen insan bayağılığı"nın ürpertisi vardır. Sonunda da genellikle tinsel ve/ya da bedensel bir hastalık biçiminde ortaya çıkan yenilgi.

Des Esseintes'in bu ortam içinde, düşüncede bile olsa, arada bir geriye dönüp üzerlerinde uzun uzun oyalandığı iki alan daha vardır: din ve yazın.

Huysmans, önceleri, hem de ta çocukluğundan beri, dinle hiç ilgisi yokken, *Tersine*'nin kendisini nasıl inanca yönelttiğini 1903 Önsözü'nde oldukça ayrıntılı bir biçimde açıklar. Ünlü yapıtı yazdığı sırada hiç de böyle bir yönelime kapılmayan romancı, yapıtı bitirdikten sonra, yavaş yavaş dinin çağrısını duyacak, sonraki kitaplarında şu ya da bu biçimde hep bu çağrıyı dile getirecek, bununla da yetinmeyerek günah çıkartacak, zaman zaman manastıra kapanacak, yaşamının son döneminde, dilindeki bir kanser sonucu yatağa düştüğü zaman da, en azından çekmekte olduğu korkunç ağrıları dindirecek ilaçları geri çevirecek, böylece, inanmış bir kişi olarak, çilesini eksiksiz bir biçimde çektikten sonra ölecektir. Kahramanı des Esseintes'e gelince, onun yaşamının nasıl sona erdiğini bilmeyiz: Huysmans, hekiminin bunu bir ölüm kalım sorunu olarak görmesi sonucu, Fontenay'deki evden ayrılmak üzere olduğu sırada noktalar öyküsünü. Ancak, son nokta konulmadan önce, des Esseintes'in Tanrı'ya yönelttiği yakarı, hele 1903 Önsözü'nü okumuşsak ve Huysmans'ın daha sonraki yaşamını biliyorsak, onun da benzer bir yol seçmiş olabileceğini düşündürtür bize. Bununla birlikte, tüm roman boyunca inançsız bir kişi olarak kalır. Fazla fazla, dinsel ortama yaratıcısından daha yakın olduğu söylenebilir. Yaşamının en rahat, en dingin günlerini Cizvit okulunda geçirmiştir, belleğindeki en güzel görüntüler kilise ve kutsal eşya görüntüleri, en güzel sesler ayin ezgileridir. Roman boyunca bu sesler ve görüntüler birer esenlik ve kusursuzluk örneği olarak arada bir yeniden belirir. Ama tüm bunlar des Esseintes'in yolunun yaratıcısının yoluyla birleşmeye yargılı bir yol olduğunu kesinlemek için yeterli mi? "Evet", demek de zor, "Hayır", demek de.

Tersine'nin unutulmaz kahramanının yazın konusundaki deneyim ve gözlemlerine gelince, genellikle gerileme ya da çöküş dönemi Latin yazınıyla çağcıl Fransız yazını üzerinde yoğunlaşır.

Romanda gerileme dönemi Latin yazınına ilişkin öyle ayrıntılı açıklamalar, öyle kesin yargılar getirilir ki, zaman zaman, bir yandan roman sanatının böyle bir ayrıntı bolluğuna elverip vermediği konusunda

ikircilliğe düşerken, bir yandan da des Esseintes'in bunca bilgiye nasıl ve ne zaman ulaşmış olabileceğini sorgulamaktan kendimizi alamayız. Uzmanlar yazarın kendisinin de bu konuda pek öyle derin bilgilerle donanmamış, sözü edilen yapıtları okumamış olduğunu söylerler: Huysmans, des Esseintes'in kokular konusunda çok derin ve çok gelişmiş olarak gösterilen bilgisini dönemin parfümcülerinin tanıtım açıklamalarından alınmış ayrıntılarla temellendirdiği gibi, söz konusu yazına ilişkin gözlemlerini de, başka yapıtlar yanında, Adolphe Ebert'in 1883'te fransızcaya çevrilmiş olan *Ortaçağ batı yazınının genel tarihi*' nin *Başlangıcından*[11] *Charlemagne dönemine kadar Latin hıristiyan yazını tarihi* başlığını taşıyan birinci cildinden almış, ancak, gerçekten uzaklaşmak pahasına, büyük klasikleri küçümseyip sıradan yazarları göklere çıkarmıştır. Henri Clouard bu tutumu bir karşı-insancılık olarak niteler.

Buna karşılık, kendi döneminin yazınına, bu dönemde belli bir yönelimi benimsemiş ozan ve yazarlara ilişkin gözlemleri kapsamlı olduğu kadar da sağlamdır. Söz ettiği ozan ve yazarlar, Edgar Allen Poe gibi yabancı bir esinleyici, Baudelaire ve Aloysius Bertrand gibi birkaç öncü bir yana bırakılırsa, tümüyle kendi döneminin sanatçıları, çoğunlukla da dostlarıdır. Ancak, Zola'dan, Goncourt kardeşlerden, Verlaine'den, Tristan Corbière' den, Théodore Hannon'dan, Villiers de L'Isle-Adam'dan, Stéphane Mallarmé'den söz ederken, kimilerinden küçük örnekler verirken, kaynağında hep Baudelaire'i bulduğumuz yeni bir yazın anlayışını vurgular, daha da iyisi, yeni bir yazın izlencesi sunar. Bu açıdan bakılınca, *Tersine* yeni bir yazın okulunun: "çöküş" yazınının bildirisi olarak da nitelenebilir. Dumesnil de bu görüşü doğrular: Huysmans'ın biraz döneminin ünlü kişilerinden Robert de Montesquieu'dan, biraz da kendinden yola çıkarak yarattığı des Esseintes kişiliği "kendilerini *décadent*[12] diye adlandırılanların örnek kişisidir".

Hiç kuşkusuz, des Esseintes'in kendisine benzemek isteyebileceğimiz bir kişi olduğunu söylemek zordur. Yalnızca kaplumbağasının kabuğunu değerli taşlarla kaplatmasıyla, yapay çiçeklere öykünen doğal çiçek serüveniyle, kendi kendine vermeyi denediği koku konserleriyle değil, uzun hazırlıklardan sonra giriştiği Londra yolculuğunu Londra'ya gitmeden, Paris'te bir lokantada tamamlaması da gülünçtür, düşlemin gerçeğe üstünlüğünün örneği de olsa gülünçtür. Huysmans da bu gülünçlüklerin altını çizmeye özen gösterir gibidir. Öte yandan, doğalın yerine yapayı, gerçeğin yerine düşseli getirme yolundaki tüm girişimlerinin başarısızlıkla

sonuçlandığını görürüz. Ancak, yazın ve sanat alanındaki yeğlemeleri kadar yaşama sıkıntısıyla da, amansız bir özdekçiliğin pençesine düşmüş, hastalıklı bir toplum karşısında duyduğu sonsuz tiksintiyle de, nitelikleri, erimleri ve sonuçları ne olursa olsun, bu tiksintiden kaynaklanan kaçış girişimleriyle de *des Esseintes décadent*'lar için gerçek bir örnek oluşturur. Pierre Waldner'in yazdığı gibi, "1885 kuşağı içinde *Tersine*'nin yarattığı sarsıntıyı duymamış ve Huysmans'a borçluluğunu benimsememiş tek yazar yoktur nerdeyse".

Bir romanın aynı zamanda bir tür "bildiri" oluşturduğu, daha açık bir deyişle, yazın konusunda ayrıntılı gözlemler geliştirmenin romanın biçimsel yapısıyla nasıl bağdaştırılabildiği konusuna gelince, Huysmans 1903 Önsözü'nde *Tersine*'yle oldukça değişik bir roman anlayışına yöneldiğini kesinler: "*Zola'nın anlayamayacağı pek çok şey vardı; önce şu benim pencereleri açma, bunaldığım ortamdan kaçma gereksinimim; sonra beni saran önyargıları sarsma, romanın sınırlarını yıkma, içine sanatı, bilimi, tarihi sokma, tek sözcükle, bundan böyle bu biçimi içine daha ciddi çalışmalar eklemek için bir çerçeve olarak kullanma isteği. O dönemde beni özellikle çeken buydu, geleneksel 'entrika'yı, hatta tutkuyu, kadını ortadan kaldırmak, ışık fırçasını tek bir kişi üzerinde yoğunlaştırmak, ne pahasına olursa olsun, yeni bir şey yapmak*". Denilebilir ki *Tersine* bu erekleri büyük ölçüde gerçekleştirmiş bir romandır, bu nedenle de alışılmış romanlara pek benzemez; olayı en aza, entrikayı sıfıra indirdiği gibi, kendi türünü de denemeye yaklaştırır. Daha önce de belirtmiştik, des Esseintes, Fontenay'e yerleştikten sonra, evinden ancak bir iki kez, çok kısa sürelerle ayrılır, evinin bahçesine de yalnız bir kez çıkar, geri kalan zamanda hep evinin dört duvarı arasındadır. Bu koşullar altında da olay ister istemez en aza indirgenmiştir. Des Esseintes yazın tutkunudur, ama şöyle koltuğuna oturup da bir şiiri baştan sona okuduğuna bile tanık olmayız, bıraktıkları izlere ulaşabiliriz yalnızca. Oran olarak, yaşanmış olan yaşanmakta olanı kat kat aşar. Ne olursa olsun, *Tersine*'de eklemlenen oluntular başlıca üç biçimde çıkar karşımıza:

-tekil oluntular,

-yinelenen oluntular,

-anımsanan, düşlenen, düşte görülen oluntular ve belli oluntuların yol açtığı düşünceler ve düşlemler.

Kolaylıkla kestirilebileceği gibi, *Tersine* türünden bir romanın alışkı niteliğinde gündelik oluntularla ilerlemesi doğaldır. Ancak, anlatıcı bu tür

oluntuların ayrıntılarına ender olarak girdiğinden, çok da fazla yer tutmazlar romanda, işlevsellikleri oranında belirirler. Anlatının gelişimini tekil oluntular sağlar. Ama romanda en önemli ve en geniş yeri düşünceler ve düşlemler tutar. Örneğin dine, dinsel törenlere ilişkin düşünceler nerdeyse hep anımsamalar aracılığıyla geliştirilir, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé ya da Barbey d'Aurevilly'ye ilişkin kapsamlı gözlemlerini de des Esseintes, elde kalem, kitaplarını okurken değil, yaşlı uşağına bu kitapları nasıl yerleştireceğini gösterirken usundan geçirir. Ya da bu yerleştirme dolayısıyla yazar ya da, daha uygun bir deyimle, anlatıcı bize aktarır. Bir çan sesi üzerine, çocukluğunda, Cizvit okulunda dinlediği ezgi dalgaları doluşur kahramanımızın beynine, düşüncesi dinsel ezgilerin güzelliği üzerinde oyalanmaya başlar, sonra, belki yirminci kez, inanca ulaşmayı düşlerken, ayinlerde kullanılan ekmek ve şarap gibi nesnelerin bozulması konusunda uzun uzun düşünce geliştirilir, ayrıntılı bilgiler verilir. Öyle ki, zaman zaman, Huysmans'ın kahramanını unutarak doğrudan doğruya kendisinin söz aldığı izlenimine kapıldığımız olur. Marc Fumaroli'nin "*stream conciousness*" (bilinç akımı) olarak nitelediği yönelim de bu düşünceler ve düşlemlerdir. Yazar bu saptamadan yola çıkarak Huysmans'ı Proust'a, Joyce'a ve Leiris'e bağlar. Ancak, bu görüşü benimsememiz durumunda, yönelimin bir ilk biçimi, bir arayış evresi karşısında bulunduğumuzu belirtmemiz gerekir. Ne olursa olsun, *Tersine*'nin yepyeni bir roman olduğunu kanıtlamak için onu bilinç akımına bağlamaya gereksimimiz yoktur. Huysmans'ın Zola doğalcılığına karşı çıkarken belirlediği amaçları gerçekleştirmiş olması bile romanını yepyeni bir yapıt olarak nitelememiz için yeterlidir.

Döneminin yazın adamları da fazla ikircilliğe düşmezler bu konuda, başlangıçta yapıtı alaya alan birkaç kişi çıkarsa da *Tersine*'nin bir başyapıt olduğunda birleşilir genellikle. Doğalcılığa indirilmiş zorlu bir yumruk olarak nitelenmesine karşın, Zola bile göklere çıkarır onu, onda başka bir şey, kendisini büyüleyen bir aşırılık, özgün bir duyarlık bulunduğunu, bunun da yazarını ayrı bir yere, "çok yukarıya" koymak için yeterli olduğunu söyler. Mallarmé, Huysmans'a yazdığı mektupta, romandan büyük bir hayranlıkla söz eder. Daha sonra, "Prose pour des Esseintes" adlı şiiriyle de kanıtlar hayranlığını. Bu arada, Barbey d'Aurevilly'nin bir önbili de içeren yazısı bilinir. Waldner'in söylediği gibi, 1885 kuşağı içinde *Tersine*'den etkilenmemiş tek yazar yok gibidir. Böylece, "Huysmans'ın romanı çağının yazınına belirli bir atılım getirir ve, *décadent* yazının da

ötesinde, simgeciliğe doğru gelişimi hızlandırır, onun kurucu-atalarından biri olarak görünür".

Ama yalnızca kendi kuşağıyla onu izleyen kuşağın yazarları değil, Paul Valéry gibi, André Breton gibi XX. yüzyılın çok önemli Fransız yazarları da sık sık ve hayranlıkla söz ederler ondan. Örneğin Breton *Tersine*'nin yaratıcısının "çağcıl duyarlığı yönlendirecek olan başlıca yasaları benzersiz bir açık görüşlülükle dile getirdiğini" söyler. Roger Vaillant, yaşamının son günlerinde, yapıtı bir kez daha okuduktan sonra, "*Tersine*'yi bitirdim. Hiçbir kitap beni bu kadar etkilememiştir", diye yazar. Günümüzün en önemli Fransız romancılarından Michel Tournier de, *Kısa düzyazılar*'ında, üçüncü kişi ağzından anlatılan ve ölümünden sonra kendisi için yazılmış gibi gösterilen son parçada, "Kendisine bir ata ve bir etiket gerekseydi, J.-K. Huysmans ve gizemci doğalcı etiketi yeterdi", der.

Öyle görünüyor ki, en azından kendi ülkesinde, Huysmans'ın öncü, *Tersine*'nin örnek niteliği hep sürmekte[13].

Aralık, 2003

TÜRLER ARASINDA

Huysmans'ın ünlü başyapıtı *Tersine*'nin unutulmaz kahramanı Jean Floressas des Esseintes yalnızca kendine özgü yaşama biçimiyle, yaşam ve insanlar karşısındaki ilginç tutumuyla değil, hemen her konudaki özgün görüşleriyle de şaşırtır okuru. Yazınsal konulara ilişkin görüşleri de öyle. Yapıtın XIV. bölümünde çağının yazarlarına ilişkin görüşlerinin oldukça ayrıntılı bir biçimde aktarıldığını, bu arada yaklaşımındaki değişimlerin de belirtildiğini görürüz. Örneğin yazın yapıtlarına bir zamanlar çok geniş bir bakış açısından yaklaşırken, yaşamının son döneminde, ünlü evine yerleştikten sonra, daha güç beğenir ve daha seçmeci olur, örneğin bir zamanlar hayranlıkla okuduğu *İnsanlık güldürüsü*'ne bu son dönemde elini bile sürmez. Yapıtlar arasında kendince bir seçim yapmaya başlar, Flaubert'in *La Tentation de saint Antoine*'ını *L'Education sentimentale*'ine, Zola'nın *La Faute de l'Abbé Mouret*'sini *L'Assommoir*'ına yeğ tutmaya başlar. Bu arada, Villiers de L'Isle-Adam, Charles Cros gibi çağcıl yazar ve ozanlara daha yakın bir ilgi gösterdiğine tanık oluruz. Poe, Baudelaire, Verlaine ve Mallarmé'yse en gözde ozanlarıdır. Des Esseintes öyle bir yazın tutkunudur ki ozan ve yazarlardan seçkiler yaparak yalnızca kendisi kullanmak üzere bastırır. Bu arada, kişisel yeğlemeleri yanında, aynı ölçüde kişisel tasarımları vardır. Örneğin sözünü ettiğimiz bölümün sonlarına doğru şu ilginç satırlarla karşılaşırız:

"*Yazının tüm biçimleri arasında, düzyazı-şiir biçimi des Esseintes'in yeğlediği biçimdi. Dahi bir simyacının elinden çıkınca, ona göre, dar oylumu içinde, romanın çözümlemelerinin gerektirdiği uzunlukları ve betimlemelerinin getirdiği fazlalıkları ortadan kaldıracak, ama onun gücünü içerecekti. Des Esseintes bu kaygı verici sorun, çevreyi belirlemek, kişileri çizmek, destek olarak da gözlemleri ve ufak tefek olayları üst üste yığmakta kullanılagelen yüzlerce sayfanın kaç kez imbikten geçirilmiş özünü içerecek olan birkaç tümcede yoğunlaşmış bir roman yazma sorunu üzerinde sık sık düşünmüştü. O zaman seçilen sözcükler öylesine değiştirilmez olacaktı ki tüm ötekilerin yerini tutacaktı; yasal biçimde yeri elinden alınamayacak ölçüde ustalıklı ve kesin bir biçimde konulmuş sıfat öyle görüngüler açacaktı ki okur, koca haftalar boyunca, aynı zamanda hem kesin, hem çoğul anlamı üzerinde düşlere dalabilecek, şimdiki zamanı*

saptayacak, geçmişi yeniden kuracak, bu tek nitelemenin ışıltılarının açınladığı kişilerin ruhlarının geleceğini sezinleyecekti”[14].

Des Esseintes’in düzyazı-şiiri tüm yazın türlerine yeğ tutması bugün bize fazlasıyla aykırı görünebilir, öyledir de. Ama *Tersine*’nin yazıldığı dönemde, yani 1880’ lerde hiç de şaşırtıcı değildir. Baudelaire’in “düzyazı-şiir” diye adlandırılan o hepsi birbirinden ilginç, hepsi birbirinden şiirsel parçalardan oluşan *Spleen de Paris (Paris sıkıntısı)* dönemin yazar ve ozanları için yepyeni bir örnek, bir esin kaynağı olmuştur. Mallarmé de gerçekten şiir dolu birtakım düzyazı şiirler yazmış, bu arada Edgar Allan Poe’dan düzyazı biçiminde çevirdiği şiirler birer düzyazı şiir izlenimini yaratmış olmalıdır. Huysmans’ın kendisi de on iki düzyazı-şiirden oluşan *Le Drageoir à épices* (1874) yapıtında da aynı biçimde öyküler anlatır. Kavramı biraz geniş tutmak koşuluyla, çoğu şiirlerde de bir öykünün izlerini buluruz genellikle. Ama bunlar bizi des Esseintes’in amaçladığı şeye götürür mü, “ufak tefek olayları üst üste yığmakta kullanılagelen yüzlerce sayfanın kaç kez imbikten geçirilmiş özünü içerecek birkaç tümcede yoğunlaşmış bir roman” oluşturmayı sağlar mı?

Herhalde hayır. Gerek Baudelaire, Villiers de l’Isle-Adam ve Huysmans’ın düzyazı-şiirlerinde, gerek Poe, Baudelaire, Verlaine ve Mallarmé’nin ölçülü uyaklı şiirlerinde des Esseintes’in düşlediği “roman”ların özelliğini, biçimlerini ve içeriklerini de bulabilirdik. Bu büyük ozanların çoğu, hatta hepsi şiirleri ve düzyazı-şiirleri arasında “sihirli bir yazarla ülküsel bir okur arasında bir düşünce kaynaşımı” yaratabilecek olanlar da az değildir. Bunlara Nerval’den Dağlarca’ya, daha başka ozanların adları da eklenebilir. Şiir ya da düzyazı-şiir, kimi ender koşullarda, bir romanın iletisini de verebilir belki. Bununla birlikte, üzerinde ne denli uğraşılırsa uğraşılsın, en fazla iki sayfalık bir şiir ya da düzyazı-şiire içkin bir biçimde bile olsa roman niteliği kazandırılmasını beklemek saçmadır. Sorunu benzetme açısından ele alırsanız, o başka: Baudelaire’in “İki kişilik oda”sını, Mallarmé’nin “Pleinte d’automne”unu (Sonbahar yakınması), Poe’nun “Annabel Lee”sini de des Esseintes’in düşlediği türden birer “roman” olarak düşünebilirsiniz, isterseniz, des Esseintes’ in düşüne yüzde yüz karşıt bir yol izlemek pahasına, bu şiirsel yapıtlardan yola çıkarak beşer yüz sayfalık romanlar da oluşturabilirsiniz. Ama, adları aynı kalsa bile, romanlarınızın ne “Annabel Lee”yle bir ilgisi kalmıştır, ne “Sonbahar yakınması”yla. Bir şiir ya da düzyazı-şiire özgün

boyutları içinde kalarak roman içeriği kazandırmaksa, terimlerde bir çelişkiden başka bir şey değildir.

Yazın türlerini boyutlarla tanımlamak yanlıştır kuşkusuz: Proust'un *Yitik zamanın ardında*'sı da romandır, Hemingway'in *İhtiyar balıkçı*'sı da, ama öyküyle roman ya da koşmayla destan arasında küçümsenmesi olanaksız bir boyut farkı bulunduğu da kuşku götürmez. Bu ayrımı yok saydığımız durumda bile, yapıları birbirine çok yakın olan, birçok ortak yanları bulunan iki tür: romanla öykü arasında bir kaynaşım sağlamak, herhangi bir öyküyü romana, herhangi bir romanı öyküye dönüştürmek bile saçma gelir bana. Neden derseniz, yazın yapıtı biçimiyle olduğu kadar da içeriğiyle tanımlanır. Daha da önemlisi, içerik biçimi, biçim içeriği koşullandırır, bir başka deyişle, içerik biçimle, biçim içerikle vardır. Bu açıdan bakılınca, belli bir oluntu ya da belli bir imge romanın da, öykünün de, şiirin de içeriğini oluşturabilir, ama romanda başka, öyküde başka, şiirde daha başka bir içeriktir.

Yazın yaşamına düzyazı-şiirle başlamış olan Huysmans'ın kahramanının bu düşüncesine iki yüz elli sayfalık bir romanda yer vermiş olması da yeterince anlamlı değil mi?

Ocak, 2011

JACQUES RIGAUT'YU

BİLİR MİSİNİZ?

Sanırım, Jacques Rigaut adıyla ilk kez ellili yılların başlarında, *Sözden söze*'nin iç kapağında karşılaştım. Ataç onun ünlü tümcesi "Kesinlesem de sorarım gene"yi (*Et si j'affirme, j'interroge encore)* kitabında "tanımlık" olarak kullanmış, sonra, *Varlık*'a uğrayışlarından birinde, kitabı bana imzalarken, adımı bu bilinmedik adın tam altına yazmıştı. Kuşkusuz, daha önce de karşılaşmış olabilirdim bu adla, örneğin dadacılar ya da gerçeküstücüler üstüne bir yapıtta karşıma çıkmış olabilirdi. Ne var ki, *Sözden söze*'yi Ataç'ın elinden aldığım anda, yalnızca bir karşılaşma değil, bir tanışma söz konusuydu nerdeyse: Jacques Rigaut bir daha çıkmamasıya yerleşmişti belleğime. Yerleşmişti de ne olmuştu? Onun tüm yapıtlarını aramaya mı girişmiştim hemen? Nerde! O öğrencilik ve ilk yazarlık günlerimde, daha niceleri gibi, bu da ayaküstü bir tanışma olmuştu benim için. Üstelik, Ataç'ın "Kesinlesem de sorarım gene" biçiminde çevirdiği tümce, bildiğim tek sözü, Montaigne'i çağrıştırdığı için midir, nedir, en azından geçen yüzyılın unutulmuş bir yazarıymış gibi bir izlenim uyandırıyordu bende, yaşamım da pek dingin bir yaşam olmadığından, tek tümceyle yetiniyordum.

Kim bilir kaç yıl sonra, şimdi hangisi olduğunu anımsayamadığım bir yazısında, Roland Barthes'ın da aynı tümceyi alıntıladığını görünce, uzak bir ülkede bir tanıdıkla karşılaşmış gibi sevindiğimi, "Kesinlesem de sorarım gene"nin benim için daha bir somutluk, daha bir çekicilik kazandığını anımsıyorum. Böylece, 1976'da, ilk deneme kitabım *Yazın ve yaşam*'a yazdığım önsözde, Rigaut'nun tutumunun değerini karşıtı sayılabilecek tutumlar önünde daha iyi anladığımı belirtiyor, "En büyük denemecimiz Ataç gibi günümüz Fransa'sının belki en önemli denemecisi olan Barthes'ın da Jacques Rigaut'nun 'Kesinlesem de sorarım gene' sözüne böylesine değer vermesinin nedenini bu gözlemlerden sonra daha iyi anladım", diyordum.

Ama, bu noktadan sonra, hatta daha bu noktaya gelmeden, Jacques Rigaut konusunda daha fazlasını öğrenmem, yapıtlarını bulup okumam gerekmez miydi? Gerekirdi kuşkusuz. Yavaş yavaş onu daha çok merak etmeye başladığımı çok iyi anımsıyorum. Şu var ki, ne benim ulaşabildiğim seçkilerde en ufak bir yazısına rastlanıyordu, ne de Fransızların çok

gelişmiş sözlük ve ansiklopedilerinde yaşamı ve yapıtı konusunda en ufak bir bilgi veriliyordu: Jacques Rigaut'nun adını anmamaya yemin etmişlerdi sanki. Paris'in en büyük kitapçılarında bile, felsefeden anlatıya ve şiire, hiçbir bölümde, hiçbir kitabı yoktu. Bir iki yazın tarihinde adına yer verme yüceliğini gösterenler de, hemen hiçbir özel açıklamaya girişmeden, ozan mı, öykücü mü, denemeci mi olduğu bile belirtmeden, birkaç ad arasında anmakla yetiniyorlardı. Örneğin çok özenli ve çok duyarlı bir yazın tarihçisi olan Henri Clouard bile, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours* adlı geniş kapsamlı (yaklaşık 1300 sayfadan oluşan) yapıtında, onu yalnız bir kez, hem de adını yanlış yazarak anıyordu: "Daha 1918'de J. Vaché, daha sonra da J. Rigault ve René Crevel, intihar ettiler". Benim erişilmez yazarım intihar etmişti demek! Büyük bir olasılıkla da çok genç yaşta intihar etmişti. Edindiğim tek bilgi bu değildi, başka yerlerde, gene böyle çok sınırlı ve çok yüzeysel bir biçimde, şöyle bir söylenip geçilen tümceler aracılığıyla, dadacılar ve gerçeküstücüler arasında yer aldığını da öğrenmiştim, ama hepsi bu kadardı. Bu arada, yanılmıyorsam, 1964'te, Louis Malle'in Pierre Drieu la Rochelle'in aynı adlı romanından çıkardığı *Le Feu Follet*'sini de görmüş ve bayağı etkilenmiştim. Ama ben o sıralarda Drieu la Rochelle'in yapıtını Jacques Rigaut'nun yaşamından esinlenerek yazdığını bilmiyordum. Sonra, Albert Camus'nün *Başkaldıran insan*'ını çevirdiğim günlerde, Rigaut'dan bildiğim tek tümceye bir tümce daha eklendi: "Siz hepiniz ozansınız, bense ölüm yakasındayım".

Yazık ki Rigaut'yu ananlar yaşamı çevresindeki gizi korumakta kararlı görünüyorlardı: Ataç ve Barthes gibi Camus de alıntısının kaynağını belirtmiyor, böylece, bu çarpıcı tümcenin Rigaut'nun yaşamında bir küçük oluntu mu, yoksa herhangi bir yapıtından bir alıntı mı olduğu anlaşılmıyordu. Ben, daha çok, somut koşullarda, kendini öldürmeye karar vermiş bir başkaldırmışın belirli ozan ve yazarlara yönelttiği bir söz olarak düşünüyordum bunu. Dahası, gerçeküstücülüğe ilişkin bilgilerimden, fotoğraf ve resimlerden esinlenerek tasarladığım bir ortamda, öncesini ve sonrasını da gözlerimin önüne getirmeye çalışıyordum. Ne olursa olsun, yetersiz bilgime yeni öğeler eklenmeyince, Jacques Rigaut gene yavaş yavaş silikleşti; öyle ki, kimilerinin belleğinde olduğu gibi, benim belleğimde de küçük bir değişikliğe uğradı: basılmak üzere olan *Söylemlerin içinden*'de, Rigaut Rigaud'ya dönüşmüşken, yanlışı son anda düzeltme olanağını beklenmedik olduğu kadar da mutlu bir rastlantı sağladı.

Kültür Girişimi’nin İstanbul’da, 26 - 28 Ekim 1998 günleri arasında düzenlediği Kültür Politikaları Sempozyumu’na Ediradio başkanı ve UNESCO eski genel müdürü Jacques Rigaud da gelmişti. Daha izlencede adını görür görmez, iki tümcesiyle tanıdığım eski dostu anımsadım hemen, ad benzerliği beni şaşırttığı kadar da sevindirdi. Yanılmıyorsam, 27 ekimde, hem öğle, hem akşam yemeğini birlikte yedik; akşam yemeğinde, büyük bir masada yan yana otururken, ona bu ad benzerliğinin bende yarattığı etkiyi ve yıllardır süregelen Jacques Rigaut serüvenimi anlattım. Jacques Rigaud önce düştüğüm yanlışı düzeltti, sonra, çok yakın bir geçmişte, Rigaut’nun tüm yazdıklarının Gallimard’da, *Ecrits* (Yazılar) başlığı altında bir kitapta toplanıp yayımlandığını, belki ad benzerliği nedeniyle, kitabın kendisine de yollandığını söyledi. Hemen arkasından, Fransa’ya döner dönmez Gallimard’dan bir *Ecrits* de benim için isteyip ulaştırmak üzere adresimi istedi. Artık varlığını bildiğime göre, kolaylıkla getirtebileceğimi söyledimse de bu kitabı bana yollamayı özellikle istediğini belirtti. Birkaç hafta sonra, Jacques Rigaud’nun kısa ve içten bir mektubu eşliğinde, kendi deyimiyle “nerdeyse adaşı”nın yapıtı elimde en az beş dakika süresince titredi.

Bu kitaptan öğrendiğime göre, yazarın ölümünden beş yıl sonra, 1934’te, bir ilk kitabı çıkmıştı: *Papiers posthumes* (Ölüm sonrası yazılar). Sayfa sayısı 113, baskı sayısı 300’dü. 1959’da J.-J. Pauvert’in yayına hazırladığı *Agence générale du suicide* (İntihar genel ajansı) de topu topu 113 sayfadan oluşmaktaydı, ama baskı sayısı bir öncekinin iki katından da fazlaydı: 975. Kuşkusuz, arayışlarımı tutkuyla sürdürmüş olsaydım, bu kitap elime geçebilirdi, ama Paris’te bile hiçbir kitapçıda karşıma çıkmamıştı. Şimdi elimde bulunan *Ecrits*’ye gelince, özenli bir araştırmacı, Martin Kay, burada bu iki kitapta yer alanlar da içinde olmak üzere, değişik kişiler elinde bulunan parçalara değin, yayımlanmış, yayımlanmamış, bitmiş, bitmemiş tüm ürünlerini bir araya getirmiş, dostlarına yazdığı kimi mektupların da eklenmesiyle, Rigaut’nun elinden çıkmış metinleri şöyle böyle 150 sayfaya yükseltilmiş, bu toplama Desnos, Breton, Drieu la Rochelle, Jacques-Emile Blanche gibi dostlarının tanıklıkları, not, kaynakça ve benzerleri de katılınca, ortaya nerdeyse 300 sayfalık bir kitap çıkmıştı. Baskı sayısı belirtilmiyordu, ama kitabın son sayfasında verilen bilgiden anlaşıldığına göre, bu biçimiyle ilk kez yayımlanmaktaydı. Gallimard gibi büyük bir yayınevinin yayını olduğuna göre de baskı sayısının üç binden aşağı olmaması gerekirdi.

Söylemek bile fazla, içercesine okudum eski ve uzak dostun yapıtını.

İlk yazı, "Propos amorphes" (Biçimsiz sözler), içinde İstanbul ve Pera Palas adları geçtiğine göre, bunca yıldan sonra, kendisini bunca yıl merak etmiş olan kişiye bir el sallamaydı nerdeyse: *"Ben Karşı-İsa'yım, bir piyanonun üstüne tırmanmışım, başıma da bir gramofon hunisi geçirmişim. Utkun mu utkun, başımın üstünde zıplayarak İstanbul'da Pera Palas'ın salonuna giriyor ve ayak parmaklarımla kocaman bir kaynana-zırıltısını çeviriyorum. Tanrı sizleri kutsasın, ay ışığı eşekleri! Zırvalamanın saygınlığı! Tümden yararsız bir şey yapmak – nedenlerden ve sonuçlardan uzak bir edim. Bugüne kadar –tıpkı yer çekimi gibi– yararlılık egemendi; bundan böyle uyumsuzla kıracağım kirişi..."* diye başlıyor, aynı türden birtakım gözlem ve tasarılardan sonra, *"Bir sıfır olduğum kesin. Ama yürek ve tin sözcükleriyle bol bol dalga geçtim ve, bir sabah, bende bunlardan hiçbir şey kalmadığını anladım. Kendimden daha kuru bir şey tasarlayamıyorum. Hiç kimseye, hiçbir şeye bağlı değilim. Hiçbir şey beklemiyorum"*, diye sürüyor, aynı ölçüde özgün, aynı ölçüde şaşırtıcı birkaç gözlemden sonra da *"Şu dünyada katlanılmaz olan tek bir şey var: kendi sıradanlığının duygusu"*, diye de noktalanıyordu.

Topu topu bir buçuk sayfalık bir yazı ya da düzyazı-şiirdi bu. Büyük çoğunluğu Rigaut'nun ölümünden sonra yayımlanmış olan öteki yazı ya da düzyazı-şiirler de üç aşağı beş yukarı böyleydi. *"Roman d'un jeune homme pauvre"* (Yoksul bir genç adamın romanı), adını yalanlarcasına, yalnızca dört sayfaydı, gene bir roman adını çağrıştıran "*Agence générale du suicide*"se (İntihar genel ajansı), bir buçuk sayfa. Kimi parçalar daha da kısaydı, örneğin "*Espoir*" (Umut) on beş, "*Mae Murray*" on dört satırdı. "*Lord Patchogue*" gibi yirmi sayfaya ulaşan yazılara da rastlanıyordu ya bunlar da kendi aralarında küçük parçalara ayrılıyordu. Örneğin Ataç'ın *Sözden söze*'ye "tanımlık" olarak aldığı *"Et si j'affirme, j'interroge encore"* tümcesi bu parçacıkların altıncısını oluşturmaktaydı; daha da ilginci, çoğu parçaları ötekilerden bağımsız gibi görünüyordu. Ama, göründüğü kadarıyla, Jacques Rigaut'nun kusursuz yapıtlar oluşturmak gibi bir tutkusu yoktu. André Breton'a bakılırsa, onun yazınla ilgili tüm tutkusu bir gazete çıkarmaktı, gazetesine koymayı düşündüğü ad da çok şey söylüyordu: *Le Grabuge* (Şamata). Ancak, Drieu la Rochelle'in *Le Feu Follet*'de yansıttığı yaşama biçiminin, özellikle de uyuşturucu tutkunluğunun böyle bir etkinliğe elvermemesi bir yana, onun böyle bir gazete tasarısından Breton'dan başka hiç kimse söz etmediğine göre, bu tutkusunun da pek

güçlü bir tutku olmadığı düşünülebilirdi. Öte yandan, yapıtlarını gözden geçirirken, arada bir, “Ne güzel söylemiş!” desek bile, pek öyle derin, pek öyle yüce şeyler bulamıyordunuz.

“Kim Julien Sorel değildir? Stendhal.
Kim Nietzsche değildir? Nietzsche.
Kim Juliette değildir? Shakespeare.
Kim M. Teste değildir? Valéry.
Kim Özgür Adam değildir? Barrès.
Ve gerisi...

Ya da

Yarın, son
Son yarın,
Yarına son,
Son yarına
Yarın, en sonunda

türünden arayışlar yazın alanında çok da uzaklara götürmezdi adamı, olsa olsa, yazından toplumsal düzene, her alanda yerleşik düzene bir başkaldırı olarak ortaya çıkan “dada” akımıyla bağdaşırdı. Jacques Rigaut’ysa, yazar olarak gerçek bir “dadacı” olması yanında, kişi olarak benzersiz bir “dada” örneğiydi. Dönemin önemli ozanlarından Robert Desnos da “Rigaut’nun yaşamı örnek olacak nitelikte bir ‘DADA durumu’dur”, derken, bu gerçeği kesinlemekteydi.

Gerçekten de Jacques Rigaut hem yaşamı, hem yazdıklarıyla akımın somut bir örneğini sunuyor, bu arada, hemen her satırında, varoluşçulardan çok önce ve çok çarpıcı bir biçimde yaşamın anlamsızlığını vurguluyordu. Ama *“Salaklar, önce siz konuşun!”* diyerek sözü başkalarına bırakıyor, uzun ayrıntılara, kesin saptamalara girişmiyordu. *“Kitap tek bir devini olmalıydı”*, dediğine, kitap bir devini, tek bir devini olmadığına, olamayacağına göre de oturup kitaplar yazması beklenemezdi. Başka bir yoldu onunki, ortamı başka bir ortam, sorunu da başka bir sorundu: yaşamın öylesine dışındaydı ki *“Beni öykülerime karıştırmayın”*, diye yazıyor, her şeye, hatta kendi kendine bile uzaktan ve dışarıdan bakıyordu. *“Siz hepiniz ozansınız, bense ölüm yakasındayım”*, diye sesleniyordu arkadaşlarına. *“Ben yaşadığımı ancak yokluğumu duyduğum andan sonra duyuyorum”*, diyordu; kendisinin sık sık yinelediği, dostlarının da saptadığı gibi, ölüm

yakasındaydı gerçekten, ölüm hep içinde, duyularında, duygularında, düşüncelerinde, tüm benliğindeydi. Öyle ki, daha bir gençlik yazısında, *“Bizi kurtaran, her türlü acı çekme olasılığını ortadan kaldıran şey, bu akşam, canımız isterse, kendimizi öldürmekte kullanacağımız şu tabancadır”,* demiş, birkaç satır sonra da *“İntihar bir iççağrı olmalıdır”*, diye eklemişti. “*Un brillant sujet*” (Parlak bir konu) diye adlandırdığı ve “roman” diye nitelediği iki buçuk sayfalık gerçeküstücü öyküde de kahramanı Palentête’in “*Beş kıtada 20 yaşında zorunlu intihar ilkesini öğrettiğini*” yazıyordu.

Ama bizim Rigaut’nun Palentête’in kuralını yüzde yüz benimsediği de söylenemezdi: “*Önemli olan ölme kararını almamdır, ölmem değil”*, diyordu, o kadar ivecen davranmamıştı. Bir mektubunda *“Bana öyle geliyor ki yaşamımı altı ay uzattım”,* diye yazdığına göre, bunun ayrımında olduğu da kesindi. Ne olursa olsun, otuzundan öteye geçmemişti: 6 kasım 1929 günü yapmıştı yapacağını, hem de büyük bir özenle. Evet, böyle: dostu Jacques Borel’in söylediğine göre, kurşunun tam yüreğini bulması için bir cetvel, tabancanın sesini bastırmak için bir yastık kullanmış, ortalığın fazla lekelenmesini önlemek için de yatağın üstüne bir muşamba sermişti.

Evet, Jacques Rigaut böylece noktalamıştı yaşamını.

Bense, onu hâlâ yeterince tanımamış ve tanıyamayacak olmanın sıkıntısını duyuyordum.

Aralık, 2008

BALZAC VE DEVRİM

Les Chouans hem Balzac’ın gerçek adı altında yayımladığı ilk roman, hem de *İnsanlık güldürüsü*’nü oluşturan anlatıların en eskisidir. Ayrıca, katıldığı bu çok geniş yapıtın her şeyden önce XIX. yüzyıl Fransa’sının törelerinin “tarih”i olma amacını taşıdığı göz önüne alınacak olursa, tarihsel açıdan bir başlangıç oluşturduğu söylenebilir. Ama, 1829 martında yayımlandığına göre, olayları otuz yıllık bir uzaklıktan, bu otuz yıl içinde gerçekleşmiş büyük tarihsel olayların “arasından” yansıtır ister istemez: Fransa imparatorluk ve *Restauration* dönemlerini yaşamış, sonuçları derinden derine duyulsa bile, 1789 devrimi artık tarih olmuştur. Bu arada, insanlar bu büyük olay karşısında konumlarını belirlemek için bol bol zaman bulmuşlardır. Balzac da öyle. Yapıtını “iki ölümsüz gerçeğin: Din ile Monarşi’nin ışığında” yazdığını kesinlemesine on üç yıl vardır daha. Ama cumhuriyetçi de değildir. *Les Chouans*’da belli eder bunu. Örneğin romanın tutkulu kahramanı Mlle de Verneuil, cumhuriyete karşı ayaklanmış savaşçılar arasında, iki cumhuriyetçi subayla birlikte, bir tür tutsak durumunda bulunduğu sırada, kesinlikle bir cumhuriyetçi olarak çıkar karşımıza: bu iki cumhuriyetçi ulusu ve özgürlüğü simgeler onun gözünde, kralcılarca “bir insanı, bir kralı, ayrıcalıkları”. Ölümle burun buruna bulunan iki subaydan Merle’in kurşunlar altında ıslık çalabilen Fransız askerlerinin yarattığı izlenime yüzde yüz uyan güleç yüzüyle hayranlık verici olduğunu, Gérard’ın ağırbaşlı, soğukkanlı görünüşüyle Fransız ordusuna o zamana kadar bilinmeyen bir güç getiren gerçek bir cumhuriyetçi olarak belirlendiğini, bu insanların geçmişi gelecek yararına yıktıklarını düşünür. Bununla birlikte, sevdiği adam karşı yanda olduğu için birdenbire cumhuriyetten nefret etmeye başlar, bilincinin bir yanının bir adam, öbür yanının yurt için çarpıştığını haykırmasına karşın, “kralın yurt olduğu” görüşünde karar kılar. Değişim hem fazla hızlı, hem fazla şaşırtıcıdır, ama anlatıcı bunu “mantıkla gelinen noktaya duyguyla gelmek” olarak niteler, yani, oldukça açık bir biçimde, kralcılığı mantıkla özdeşleştirir.

Balzac’ın düşünsel serüveni göz önüne alınınca, şaşılacak bir yanı yoktur bunun: yazarımız, *Les Chouans*’ın yayımlanmasından iki yıl sonra, 1831’de, kralcı olduğunu kesinleyecek, daha sonra da birçok yapıtında, örneğin *Köy hekimi*’nde, örneğin *Köylüler*’de, tutumunun nedenlerini sık

sık açıklayacaktır. Gene de *Les Chouans*'ın yazarının tutumunun Fransız Devrimi'ne ve cumhuriyetçilere karşı olduğunu söylemek zordur. Erinden komutanına, nerdeyse tüm olumlu nitelikler cumhuriyetçilerde, tüm olumsuz nitelikler kralcılarda toplanmıştır burada: kralcılar "iğrenç kişiler"i kullanmakta, bunlar da savaşı bir yağmaya, bir "eşkıyalığa" dönüştürmektedir; bunların dilini tutmasından kuşku duyulan kişileri bile ince işkencelerden geçirdiklerini Batı'da bilmeyen kalmamıştır; eşkıyalığa dönüşmüş savaşın ilginç kahramanlarından papaz Gudin'in dinsel saptırmacaları ve para hırsıysa, yalnızca eşkıyalığın değil, kötülüğün de nerelere dek götürülebileceğini örneklendirir.

Hiç kuşkusuz, görece dar bir çevrede gelişen bu eylemler tüm kralcı eylemlerle özdeşleştirilemez. Ancak karşımıza çıkardığı cumhuriyetçiler arasında karşıtlarına benzeyen tek bir kişi vardır, o da bir polis, daha sonra Napoléon'a, XVIII. Louis'ye, Xuncu Charles'a da aynı bağlılıkla hizmet edecek olan Corentin'dir; geri kalan tüm cumhuriyetçiler kralcılarda ve soylularda bulunmayan bir "yücelik"le parlarlar. Ayrıca, örneğin "Devrimin gücü beceriksiz ellerde yıpranmıştı, yasalar uygulamalarda koşullara egemen olacak yerde, onların damgasını taşıyorlardı" türünden olumsuz gözlemlerinde, Balzac Devrim'in ilkelerine karşı çıkmaktan çok, onu yozlaştıran kişileri eleştirir. Bununla da kalmaz, Devrim'i, soyluların yaptıkları gibi "geçici bir bunalım" olarak görmenin yanlışlığını vurgular.

Ne var ki *Les Chouans* bu açıdan da *İnsanlık güldürüsü* içinde tekil bir örnek olarak kalır: Balzac Fransız Devrimi'ne bir daha hiçbir zaman *Les Chouans*'ın anlatıcısının gözüyle bakmaz artık. Bu roman gibi tümüyle Devrim döneminde geçen ve Devrim'le doğrudan bağıntılı konuları işleyen iki yapıtı da belirgin bir biçimde doğrular bunu. *Un Episode sous la terreur* (1830) ve *Le Réquisitionnaire* (1831) hiç de Devrim'i ya da Devrim ilkelerine bağlananları kollayan yapıtlar değildir, hatta bu büyük olaya yansız bir tutumla yaklaşan yapıtlar oldukları bile söylenemez; tam tersine, biri Devrim döneminde yıldırının korkunçluğunu, biri aynı dönemde ülkenin her köşesinde duyulan bunaltıcı korku, çıkar ve ikiyüzlülük havasını sergiler ve Mme de Dey'in hizmetçisi Brigitte'e göre, hanımının beklenmedik ölümünün nedeni, oğlunun odasında kalan askerin "sanki ahırdaymış gibi, kahrolası *Marseillaise*'lerini söylemesi"dir. Öte yandan, birer kısa öykü niteliğinde olan bu iki yapıttan sonra, Balzac da döneminin çoğu romancılarının tuttuğu yolu seçerek Fransız Devrimi çevresinde dönen öyküler, romanlar yazmayı bırakır. Bunun için de Devrim söylemi

Napoléon söyleminin çok gerilerinde kalır. Bundan böyle, Devrim'e, oluntularına ve önde gelen kişilerine ancak dolaylı biçimde, yalnızca belirli kahramanlarının geçmişinden söz ederken, bir de, sözün gelişine göre, düşüncesini somutlaştıracak ya da doğrulayacak birer örnek, birer benzetme ya da karşılaştırma öğesi olarak göndermede bulunacaktır.

Balzac bu göndermelerde hiç de Devrim'den yana görünmez: "bu büyük dramın kanlı kötülükleri"nden söz eder genellikle; kişilerinin geçmişinde Devrim'in işlevi nerdeyse kalıplaşmıştır: *İnsanlık güldürüsü*'nün bu dönemi yaşamış olan soylularının büyük çoğunluğu, Grandlieu'ler, Manerville'ler, Lenoncourt-Givry'ler, Hérouville' ler, Mortsauf'lar, Hortenduère'ler, giyotinden kurtulabilmişlerse de sürgün yaşamının acılarını çekmiş, sağlıklarından, servetlerinden olmuşlardır. Buna karşılık, kenterlerinin büyük çoğunluğu, örneğin Jean-Joachim Goriot, örneğin Malin de Gondreville, örneğin Félix Grandet gibi devrim yönetimiyle işbirliği yapıp ulusal varlığa dönüştürülmüş kilise mallarını "bir lokma ekmek pahasına" satın alıp değerlerinin on katına satarak birdenbire zengin olmuş ya da servetlerine servet katmış, hatta ele geçirdikleri toprakların adını alarak soylu görüntüsüne bürünmüş kişilerdir. Ama kahramanların kişiliğini biçimlendirmede belirli bir işlevi bulunsa bile, geçmiş geçmiş olarak kalır genellikle: soyluların sürgünde büyük acılar çekmiş olmaları zaman zaman en yırtıcı kenterlerden daha açgözlü olmalarını engellemediği gibi, kimi kenterlerin geçmişini karartan, dürüstlükten uzak, haksız ve acımasız edimleri de zaman zaman yüce duygularla dolup taşmalarını önlemez.

Devrim'in önde gelen kişilerine gelince, kimileri kötülüğü ve çirkinliği belirtme yolunda ayrıcalıklı örnekler oluşturur. Böylece, Balzac'ın kahramanları konuşmalarında ve yazılarında Marat'dan sık sık yararlanırlar: "Marat sizin yanınızda bir ermiştir" ya da "Marat benim yanımda bir melekti" gibi. Aynı biçimde, Roberspierre'le Fouquier-Tinville de olumsuz karşılaştırma ve benzetme öğeleridir. Ama, tüm bunlara karşın, Balzac için bir Fouquier-Tinville olmak bağışlanmaz bir şey değilmiş gibi görünür: nerdeyse Tanrı'nın isteminin sonucudur: "Tanrı istediği zaman bu gizemli yaratıklar Musa, Attila, Charlemagne, Muhammet ya da Napoléon'dur; ama, bu dev araçları bir kuşağın okyanusunun dibinde paslanmaya bıraktığı zaman, yalnızca Pugatcheff, Robespierre, Louvel ve Carlos Herrara'dırlar artık". Bu yüzden olacak, Devrim'in kimi önderleri *İnsanlık güldürüsü*'nde çok farklı bir görünüşle çıkarlar karşımıza: Royer-Collard "hayranlık

verici” konuşmaları ve yerinde deyimleriyle, Saint-Just gücü, Danton gözüpekliğiyle anılır, Mirabeau’ysa, konuşmasının ve davranışlarının etkileyiciliği, üstün kişiliği, hatta dehasıyla, tutkuları yansıtmadaki açıklık, doğruluk ve içtenlikle nerdeyse bir benzeri daha bulunmayan bir örnektir; Pitt’lerin, Richelieu’lerin, Talleyrand’ların, yani en büyüklerin hamurundandır. Oysa Devrim yasaları içinde Balzac için belki en bağışlanmaz olanını: Kilise mallarının kamulaştırılmasını Meclis’e öneren kişi Mirabeau’nun ta kendisidir.

Daha da çoğaltabileceğimiz bu örnekler Balzac’ın tutumunda derin bir çelişki varmış gibi bir izlenim uyandırır, *İnsanlık güldürüsü’*nün en çekici kişilerinden Bian- chon’un, soylulardan söz edilirken, “Bu tür insanlardan nefret ediyorum, bizi onlardan kesin olarak kurtaracak bir devrim olmasını diliyorum”, diyebilmesi, yapıtın ilginç kişilerinden romancı Nathan’ın, gene aynı sınıftan insanların tutumları karşısında, “Saint-Just’ün tüm bu insanları neden giyotinden geçirdiğini şimdi anlıyorum”, diyebilmesi de bu izlenimi güçlendirir. 28 ağustos 1850’ de, Père-Lachaise’de, Balzac’ın mezarı başında, “Bu uçsuz bucaksız ve olağandışı yapıtın yazarı, bilmeden, istesin istemesin, benimsesin benimsemesin, devrimci yazarların güçlü soyundandır”, derken, Victor Hugo da aynı izlenimi paylaşır gibidir. Kesin olan bir şey varsa, o da Balzac’ın 1842’de, *İnsanlık güldürüsü’*nün ünlü “Önsöz”ünde kesinlediği şeyden: “iki ölümsüz gerçeğin: Din ile Monarşi’nin ışığında” yazmak savından hiçbir zaman uzaklaşmadığıdır. Gerçek hanedanların yerini “değişken ve pahalı başbakan hanedanları”na bırakmanın aykırılığını vurgularken (*Köy hekimi,* 1833), cellatlara acınmasından, proleterin “nerdeyse tanrılaştırılmasından”, nice yazarların “demokratik baş dönmesi”ne kapılacak ölçüde “kör olmasından” yakınırken *(Köylüler,* 1844) yeterince kanıtlar bunu. Bu bakımdan yazarın Royer-Collard ya da Mirabeau’dan övgüyle söz etmesinin kişileri katıldıkları olaylarla özdeşleştirmekten kaçınarak salt insan nitelikleri açısından değerlendirmesinden kaynaklandığını, dolayısıyla Mirabeau’yu övmenin Fransız Devrimi’nden yana olmakla hiçbir ilgisi bulunmadığını söylemek gerekir.

Bu durumda, Hugo’nun kesinlemesinden Fransız Devrimi’nin karşısında yer almanın da, yapıtlarını “Din ile Monarşi’nin ışığında” yazmanın da, demokrasi tutkusundan ve proleterlerin yüceltilmesinden yakınmanın da devrimci olmayı önlemediği gibi çelişkin bir sonuç çıkıyor sanki. Ancak, Hugo’nun da “bilmeden, istesin istemesin, benimsesin

benimsemesin” sözleriyle belirtmeye çalıştığı gibi, burada anıştırılan devrimcilik herhangi bir kuramdan, herhangi bir öğretiden kaynaklanmaz, benzerine az rastlanır bir “görme” ve “çözümleme” yetisi, yüzeysel kesinlemelerin ardında, daha çok dolaylı bir biçimde kavranan derin bir yöneliştir yalnızca. Önce Daniel d’Arthez, Horace Bianchon, Michel Chrestien gibi kişilerin sözlerinde ve davranışlarında belli eder kendini, sonra, *İnsanlık güldürüsü*’nün bir başından bir başına, olayların eklemlenmesinde, bu eklemlenme içinde de kenter sınıfının ve her geçen gün biraz daha kenterleşen bu soylu sınıfın yönlendirdiği bir toplumda, bu toplumun en büyük değerinin: damarda kan gibi dolaşarak her şeye kendi rengini veren “para”nın baş döndürücü serüveninde, bu serüvene ilişkin çarpıcı çözümlemelerde ve eleştirilerde.

Böylece, sık sık söylendiği gibi, getirdiği çağcıl değerlere karşın, Fransız Devrimi’nin sonuçta bir kenter devrimi olduğu, Du Bousquier’lerin, Grandet’lerin, Nucingen’lerin, du Tillet’lerin, Claparon’ların toplumunun bu devrimin ürünü olduğu doğruysa, Balzac’ın devrimci yazar niteliğini Fransız Devrimi’nin karşısında yer aldığı ölçüde kazandığı söylenebilir.

1989

YENİ BİR ELEŞTİREL YAKLAŞIM

Enis Batur, *Cumhuriyet*'teki "Okumayı yönlendirmek" adlı yazısında, yazarlarımızın kendi ülkelerinin yazarlarına karşı genellikle ilgisiz ve anlayışsız olmalarından yakınıyor, "donanımın zayıflığına, birikiminin cılızlığına bakmadan, göz kırpma rahatlığıyla yazar harcayan, kitapları anında kıyma makinesinden geçirebilen yiğitler"den söz ediyor, bu tür yiğitlerin çabaları sonucu, "Eleştiri'yi silme, kara çalma, kavga ile özleştirilmiş bir kültür ortamı" yarattığımızı vurguluyor. Doğrusunu söylemek gerekirse, biraz aşırı bir yargı. Evet, sözü edilen tutumun yüz kızartıcı örneklerine sık sık rastlıyoruz, ama yazın ve ekin ortamımızda bu tutumun egemen olduğunu kim ileri sürebilir? Şu son birkaç ay içinde benim alçakgönüllü bir kitabım *Salaklık üstüne deneme* konusunda Füsun Akatlı'nın, Ferit Edgü'nün, Orhan Duru'nun, Ülkü Tamer'in, Hasan Pulur'un ve Doğan Hızlan'ın yazdıkları onurlandırıcı yazıları düşününce, böyle bir savı benimsemek benim için daha da zorlaşır. Ekin yaşamımızda örneğin bir Melih Cevdet Anday'ın, bir Oktay Akbal'ın, bir Demir Özlü'nün, bir Enis Batur'un varlığı da bu savı çürütmeye yeter.

Bununla birlikte, en azından ilk bakışta, Enis Batur'un savını olmasa da kaygısını paylaşmamak kolay değil: ekin dünyamızda ilgisizlik, anlayışsızlık, aşağılama ve yadsıma alanını her geçen gün biraz daha genişletmekte. Ama, göründüğü kadarıyla, sorumluluğunu Enis Batur' un da paylaştığı *Kitap-lık* dergisi bile bu uğursuz genişlemeye küçümsenmeyecek katkılar sağladığına göre, sevgili dostumuzun kendi kurumunun dergisinde hoş gördüğü bir tutuma karşı biz neden savaş açalım? Açmaya kalkacak olursak kime, kimlere güvenelim? Ayrıca, yazın ve ekin ortamımız daha çok birikimsizleri, anlayışı kıt olanları destekliyorsa, yayınevlerimiz, dergilerimiz, gazetelerimiz daha çok bunları öne çıkarıyorsa, söz konusu genişlemeyi doğal karşılamamız gerekir. Bu arada, yerginin de belli bir işlevi gerçekleştirdiğini, her zaman kötüden iyiye, çıraktan ustaya yönelmediğini de söylemek gerekir. Belli çevrelerin belli kişileri bilmezlikten gelmesi ya da haksız olarak yerden yere vurması yalnız bizim ekin ortamımıza özgü değildir. Söylediğim gibi, belirli bir oranı aşmamak koşuluyla, iyi örnekler yanında, kötü örneklerin de belli bir işlevi bulunduğu düşünülebilir. En azından gülme gereksinimimizi karşılar.

Ben, kendi payıma, böyle bir tutumdan tiksinmekle birlikte, bedensel özürlerimizin, örneğin topallığımızın, kamburluğumuzun ya da miyopluğumuzun eleştiri ya da alay konusu edilmesini de anlarım. Bir yazar çıkar da beni miyop olduğum ve gözlük taktığım için "dörtgöz", saçlarım döküldüğü için "kel" diye nitelerse, buna kızmam. Doğru, niteleme niteleyenin yüreği kadar çirkin ve bayağıdır, nitelemenin öznesinin de bayağılığını kanıtlar, ama ileri derecede miyop olduğum için gözlük taktığım ve saçlarımın dökülmüş olduğu da doğrudur; yazar hiç değilse somut bir gerçekten yola çıkmaktadır. Ancak, Enis Batur saptadı mı, saptamadı mı, bilmiyorum, çok daha ürkütücü bir yergi ve alay türü çıktı yazın dünyamızda: gözlük takmadığı zaman da dörtgöz diyorlar adama, saçları hiç dökülmemiş olduğu zaman da kel diye nitelemekte hiçbir sakınca görmüyorlar; tam tersine, daha bir güvenle, daha bir inançla, daha öfkeyle indiriyorlar yumruğu.

Kendimize örnek aldığımız değerli hocamız Vedat Günyol bile yapabiliyor bunu, örneğin *Adam Sanat*'ın temmuz 2001 sayısında, "Sevginin sapığı olur mu?" başlıklı yazısında, öyle inançlı bir biçimde, "Bence sevgi, yani temiz, çıkarsız sevgi, sapkın ya da sapık bir sevgi olamaz. Sevgide sapıklık sözü bizde André Gide'in *Corydon* adlı yapıtının çevirmeni sayın Prof. Tahsin Yücel'in isim babalığı ile ortaya çıktı", diyordu ki bir an için *Corydon*'u gerçekten kendim çevirdiğime, "Sapık sevgi" adını da gerçekten kendim koyduğuma inanacağım gelmişti.

Ama bu daha hiçbir şey değil.

Batur'un yazısının *Cumhuriyet*'te yayımlandığı gün, 29 temmuz 2001'de, *Hürriyet*'in Pazar ekinde, Sefa Kaplan adında biri, Eco'nun *Açık yapıt*'ının iki çevirisi çevresinde dönen "Kötü çeviri okuyucudan döndü" başlıklı bir yazıda, iyi diye nitelediği çevirinin neden iyi, kötü diye nitelediği çevirinin neden kötü olduğu konusunda okuru aydınlatamıyordu, ama savlarını bir yazısına dayandırdığı M. Salih Polat'tan öyle bir alıntı yapıyordu ki yazın ve ekin alanımızda başlayan bu gözlüksüzü dörtgöz olarak niteleme yarışında, hiç kuşkusuz kaynak-yazarının ardından, bayrağı doruğa dikiyordu. Benimle ilgili olduğu sanılan ve, hiç kuşkusuz, beğenildiği ve onaylandığı için alıntılanan bu parçayı olduğu gibi alıntılıyorum:

"İtalyanca bildiği anlaşılan çevirmen, Türkçe bilgisinden ve üstüne üstlük editör denetiminden yoksun kalınca, ortaya böylesine ucube metinler çıkıyor, çıkabiliyor. Tam da burada yıllar öncesine gitmekte küçük bir yarar

var. Dikkatli okur, yıllar önce, Tahsin Yücel'in çevirilerinden bıkan küçük bir azınlığın, 'Michel Foucault'yu ve Roland Barthes'ı Tahsin Yücel'in elinden kurtarma' kampanyası düzenlemeye teşebbüs ettiğini hatırlayacaktır. Öyle anlaşılıyor ki, benzer bir kampanyayı da Eco Amca için düzenlemek gerekecek. Muhtemelen, Tahsin Yücel bile yürekten destek olacaktır böyle bir kampanyaya.."

Görüldüğü gibi, M. Salih Polat adlı kişi bir taşla iki kuş vuruyor burada: türkçe bilgisinden yoksun olduğunu ileri sürdüğü genç çevirmeni yererken, abartmalı bir biçimde "yıllar öncesi"ne, yani (Barthes'tan yaptığım ilk çeviri 1989'da yayımlandığına göre) doksanlı yılların ortalarına gidip bu genç çevirmenle Tahsin Yücel arasında tam bir koşutluk kurarak bir tekme de ona vuruyor, "Öyle anlaşılıyor ki, benzer bir kampanyayı da Eco Amca için düzenlemek gerekecek", diyerek kurduğu koşutluğu iyice pekiştiriyor, "Muhtemelen, Tahsin Yücel *bile* yürekten destek olacaktır böyle bir kampanyaya", diyerek de, koşutluğu sürdürürken, kötü bir çevirmen olan Tahsin Yücel'in *bile* bu kadar kötü bir çeviriye katlanamayacağını söylemeye çalışıyor. İşte size yıllar öncesine gitmenin "küçük yarar"ı. Görüş görüştür, ben de hiçbir zaman iyi bir çevirmenim diye övünmedim. Ancak, bu arkadaşımızın, küçük bir dürüstlük gereği olarak, bu aşağılayıcı görüşlerini biraz olsun temellendirmesi beklenirdi. Yazık ki bu arkadaş görüşlerini hiçbir zaman açılmamış bir kampanyaya ve yapılmamış çevirilere dayandırma "yiğitliğini" göstermekten öteye geçmiyor.

Öyle ya, arkadaş "Dikkatli okur (...) hatırlayacaktır", dediğine göre, Foucault ve Barthes'ı benim elimden kurtarma kapsamında en azından üç beş yazı yazılmış olması gerekir. Durum buysa, dikkatli okura güvenen yazarımızın kendisinin de dikkatli bir okur olması gerektiğine göre, bana böyle bir kampanya bağlamında yayımlanmış tek bir yazı gösterebilir mi? "Gösteremem, çünkü böyle bir yazı yazılmadı, kampanya da girişim evresinde kaldı", diye masala başlayacaksa, "dikkatli okur"un hiç okumadığı şeyleri anımsaması söz konusu olamayacağına göre, burada ya bilinçli bir aldatmaca, bir yalan söz konusudur, ya ne dediğini bilmeyen bir hebennekanın sabuklaması.

Öte yandan, "Tahsin Yücel'in çevirilerinden bıkan küçük bir azınlık" sözünün ne anlamı olabilir? Ben yaklaşık elli yıl süresince yetmiş dolayında yapıt çevirdim. Böylesine uzun bir süre içinde yayımlanan tüm çeviri kitaplar içinde benimkiler devede kulak bile sayılmazdı; üstelik, benim çevirilerim kimseye zorla satılmıyordu. Beğenmeyen almazdı. Hangi

çevirmene karşı kampanya açılmıştı ki bana karşı da açılacaktı? Yoksa bunca çevirmen içinde en kötüsü ben miydim? Roland Barthes konusunda da böyle. Barthes'ın yirmiyi aşkın kitabı yayımlandı. Ben bunlardan yalnızca dördünü çevirdim; bu dört kitabın çevrilip yayımlanması da şöyle böyle sekiz yıl içinde gerçekleşti. Ayrıca, Barthes'ın kitaplarının tekeli bende değildi, başkaları da çevirebilirdi, nitekim çeviriyorlardı da. Böyle bir durumda, hangi budala bana karşı kampanya açmayı düşünürdü ki? Bir zamanlar, Barthes nedeniyle bana karşı çok sert yazılar yazanlar olmadı değil, ama onlar "Böylesine zararlı bir yazarı ülkemize nasıl sokarsın?" diye çatıyorlardı bana, Barthes'ı benim elimden kurtarmak istemeleri söz konusu bile değildi.

Her şeye karşın, Roland Barthes'ı benim elimden kurtarmayı düşünenler oldu diyelim, ya Michel Foucault? Michel Foucault'yu ne diye benim elimden kurtarmak isteyeceklerdi ki? Ben Michel Foucault'dan tek satır çevirmedim; evet, bir kez daha ve altını çizerek kesinliyorum*: ben Michel Foucault'dan tek satır çevirmedim.* Bir insanın çevirmediği kitapları kötü çevirmekle suçlandığı, hiç çevirmediği kitapları iyi çeviremedi diye kendisine karşı kampanya düzenlenmeye kalkıldığı görülmüş şey mi? Hayır, ama "dikkatli okur"u Sefa Kaplan türünden gazeteci-yazarlarla karıştırdığından olacak[15], M. Salih Polat, tanımadığı bir insana kara çalma tutkusu içinde, somut gerçeklere bile bile boşverirken, gerçeğe-benzerlik kuralına bile uymamış. "Çamur at, izi kalır!" kuralını uygulamıştı. Kimi insanlar neleri yemiyor ki?

Ama, gün bitip ışıklar söndükten sonra, insan başını koyduğu yastığa ne der?

Eylül, 2001

AKDENİZ HAVASI

Akdeniz düşüncesi çok gerilerde kalmış iki tren yolculuğuyla birlikte gelir hep usuma, çoğu kez de bu iki yolculuğu kaynaştırıp tek bir yolculuğa dönüştürür. Gene de ayırmak gerekirse, birinci yolculuğumda on iki yaşımdaydım, yaşamımı değiştirecek olan bir bursla, ülkemin en iyi lisesinde okumak üzere İstanbul'a gidecektim. Saatlerdir küçük bir istasyonda tren bekliyordum, en sonunda, gecenin dokuzuna doğru geldi, ama tıka basa yolcu doluydu. Önceki istasyonlarda binmeyi başarmış olan bu yolcular kapıları kapatmışlar, hiç kimseyi almamak için ellerinden ne gelirse yapıyorlardı. Bereket, hava çok sıcak olduğundan, kimi pencereler açıktı. Yanımda tanımadığım, ama uzun bekleyiş sırasında nereye ve neden gittiğimi sormuş olan iriyarı bir amca vardı, kendisi trene binmekten vazgeçti, ama, tüm direnmelere karşın, açık pencerelerin birinden içeriye önce tahta bavulumu, sonra da beni attı, tren kalkıncaya kadar da öyle durup bekledi. Tren kalktıktan sonraysa, beni aralarına almamak için var güçleriyle direnmiş olan yolcular, artık içlerinden biri sayıldığımdan olacak, zorla bindirilişim sırasında elimde açılan oldukça derin bir yaranın kanını durdurmaya çalışıyorlardı. En sonunda başardılar. O yıllarda üç gece iki gündüz süren yolculuk süresince de kendi çocuklarıymışım gibi ilgilendiler benimle. İstanbul'a gelince dosdoğru okula gitmek düşüncesindeydim. Vardığımızda ortalık kararmış olacağından, bu düşüncem yolculardan hiçbirinin hoşuna gitmedi. İstanbul'da bir akrabam ya da tanıdığım bulunup bulunmadığını sordular. Çok yaşlı bir amcam vardı, ama onun evini bulmak lisemi bulmaktan daha zor olurdu herhalde. Çözümü ak saçlı bir adam buldu: eşyalarını kendisini karşılamaya gelen oğluna bırakıp beni yaşlı amcamın evine götürecek, amcamı bulamamamız durumunda, o gece kendi evinde konuk edip ertesi gün okula kendisi bırakacaktı.

Trenden inmemizden iki saat sonra amcamın evindeydik.

İkinci unutulmaz tren yolculuğumda Roma'dan Urbino'ya gidecektim. İtalya'ya ilk gelişimdi. Uçaktan iner inmez garın yolunu tutmuş, biletimi de almıştım. Önüme çıkana "Urbino? Urbino?" diye soruyordum. Kimi "Bilmiyorum", dercesine başını sallıyor, kimi de anlamadığım bir şeyler söylüyordu. Sonunda biri kolumdan tutup trenime getirdi beni, en az dört beş tümcelik bir şeyler söyleyip uzaklaştı. 1945 yılının Kurtalan-İstanbul treni kadar olmasa bile, bu tren de bayağı kalabalıktı, hem de o trene çok

benziyordu. Koridorda, valizimin üstünde oturuyordum. Çevremde insanlar yabancı olduğumu görüyor, onda dokuzunu anlamadığım sorular soruyorlardı. Bir komşu gibi, bir komşu gibi bile değil, çoktandır ortada görünmeyen bir küçük kardeş gibi davranıyordu herkes bana. Ben de fransızca yanıt vermeye çalışıyordum. Kimileri söze fransızca başlıyor, sonra coşup italyanca sürdürüyordu. Bu arada, kimi sigara, kimi portakal suyu ikram ediyor, kimi bir elma uzatıyordu. Dost bir çevrede bulunduğum kesindi. Sonra birden beni trene getiren adamın konuşması geldi usuma, bir yerlerde aktarma yapmam gerektiğini söylemiş olabileceğini düşündüm. Sormak istedim, kimseye anlatamadım, her kafadan bir ses çıkıyordu. Memur geldi, onun söylediklerinden de bir şey anlamadım. En sonunda, koridorun ta öbür ucunda ayakta giden bir genç kız yanıma geldi. Bayağı düzgün bir fransızcayla, iki kez tren değiştirmem gerektiğini, kendisinin de bundan sonra binmem gereken trene bineceğini söyledi. Birlikte inip ikinci trene bindik. Bu tren kalabalık değildi. Karşılıklı oturup konuştuk. Üniversite öğrencisiydi. İndiğimizde karanlık iyice çökmüştü. "Yarım saatlik bir yolunuz kaldı, sizi gideceğiniz yere kadar götürmeyi çok isterdim, ama birine sözüm vardı, hem de geç kaldım", dedi. Sonra bu küçük istasyonun görevlileriyle konuşup beni trenime bindirmelerini rica etti.

Son trenim tek vagondan oluşuyordu, gene de bomboştu, bir köşesinde ben oturuyordum, öbür köşesinde elindeki kitaptan başka hiçbir şeyi görmeyen bir genç adam. Ama trenden indiğimizde yanıma yaklaştı, "Göstergebilim kolokyumu için mi geldiniz?" diye sordu. Yolculuğun tüm gerilimi ve tüm yorgunluğu uçup gitti o zaman. Bugün de sürmekte olan gerçek bir dostluğun ilk dakikalarını yaşıyordum. Lorenzo Renzi benim İstanbul' da uçağa bindiğim sıralarda Padova'dan yola çıkmış, bir treni kaçırdığı için birkaç saat gecikmişti.

Yolculuğun son evresini birlikte tamamlayıp dost olabilmemiz için mi? Ne olursa olsun, ben bu yolculuğu her zaman ilk Elbistan-İstanbul yolculuğumla birleştirdim ve her anımsayışımda İtalya Türkiye'nin ya da Türkiye İtalya'nın doğal uzantısıymış gibi bir duyguya kapıldım. Daha sonra, bu kadar güçlü bir biçimde olmasa bile, Fransa ve Yunanistan'da da kapıldım aynı duyguya. Ülkelerine hiç gidememiş olmama karşın, Suriyeli, Tunuslu, Faslı, Cezayirli ve Mısırlı meslektaşlarım da daha ilk karşılaşmamızda aynı büyük ülkedenmişiz ve öteden beri tanışıyormuşuz gibi bir izlenim yarattılar hep bende. Böylece, kendini hemen belli eden bu

insan sıcaklığının, bizi her türlü art-düşünceden uzak bir biçimde sarıveren bu içgüdüsel dostluğun belki de Akdenizlilik olduğunu düşündüm. Hiç kuşkusuz, başka ülkelerde, başka kıtalarda da rastlayabiliriz benzer insan ilişkilerine; ayrıca, sevecenliğin yalnızca Akdeniz ülkelerinin insanlarına özgü bir nitelik olmaması bir yana, Akdeniz ülkelerinde de, hem toplumsal, hem bireysel düzlemde, tüyler ürpertici nefret ve düşmanlık edimlerine çok sık rastlanabilir. Gene de, çok uzaklara götürmese bile, Akdenizlilerin sıcakkanlılığı daha bir baskın çıkar sanki. Ama neden?

İspanya'dan Yunanistan'a ve Türkiye'ye, İtalya'dan Suriye ve Fas'a, Akdeniz'i çevreleyen topraklar, binyıllar boyunca, insanlık tarihinin birbirinden zengin, birbirinden belirleyici uygarlıkların beşiği olduğu için mi? Belki de. Ama, kökenleri ne olursa olsun, diyelim ki Orta ve Kuzey Avrupa ülkelerinin bugünkü konumlarına her şeyden önce Akdeniz uygarlığının kazanımlarını özümleyerek geldiklerini, bu özümleme çabasında zaman zaman kimi Akdeniz ülkelerini bile geride bıraktıklarını kim yadsıyabilir? O zaman, kimse yadsıyamıyorsa, sözünü ettiğimiz benzersiz insan sıcaklığı da özelliğini yüzyıllardan beri koruyorsa, bu ayırıcı özellik olsa olsa çevreyle, iklimle, suyla, havayla, toprakla kaynaşmış tarihle, bu çevre, bu hava, bu su, bu toprak ve bu tarihle bütünleşmiş toplumlarla açıklanabilir. Böyle bir çıkarım da, kendiliğinden, yazınların çeşitliliğini iklimlerin farklılığıyla açıklayan Madame de Staël'i getirir usumuza. Öyle ya, Germen, İskandinav, Anglo-Sakson uygarlıklarını Kuzey'in puslu ikliminin kuşattığını, ama Yunan, Latin, İspanyol, İtalyan, Fransız uygarlıklarını Güney'in güneşli ikliminin aydınlattığını kesinlerken, o bizlerden daha çok bağlanır gibidir bu ayrıma. Ondan yaklaşık yüz elli yıl sonra da geçtiğimiz yüzyılın en ilginç yazarlarından biri, Albert Camus, daha ilk yapıtlarından başlamak üzere, hep ışığı, öğleyi, Güney'i, güneşi göklere çıkardıktan, daha da iyisi, Akdeniz'i ve güneşini tüm doluluğu, tüm yoğunluğuyla yaşadıktan sonra, olgunluk çağının unutulmaz yapıtlarından *L'Homme révolté*'de (*Başkaldıran insan*'da), tüm insanlığın özgürleşmesini Akdeniz'in ışığında (ya da öğlesinde) Akdeniz düşüncesinin özümsenmesine bağlar. Bu arada, Kuzey düşüncesini "yalnız düşünce" diye nitelerken, Akdeniz düşüncesinin öncelikle bir birlik düşüncesi olduğunu vurgular.

Karşıtlık bu kadar kesin, bu kadar derin midir? Ülkeleri birbirinden ayıran sınırların her gün biraz daha açıldığı, iletişim olanaklarının artması sonucu, ulusların birbirlerini kolaylıkla etkileyebildiği bir dönemde ille de

Akdeniz düşüncesi, Akdeniz yaratıcılığı, Akdeniz sevecenliği, Akdeniz hoşgörüsü diye dayatmak ne ölçüde geçerli bir tutumdur? Öte yandan, Madame de Staël ve Albert Camus gibi yazarların kurdukları karşıtlıklar ne kadar geçerli olursa olsun, Kuzeyli düşünür ve yazarların, başka yerde daha iyisini bulamadıklarından, öncelikle Akdeniz ekiniyle beslendikleri, bunun için de Madame de Staël'in kitabını beklemedikleri, örneğin Shakespeare'in oyunlarının önemli bir bölümünün konularını Akdeniz tarihinden aldığı bilinir, bunun sonucu olarak da tüm bu yazar ve düşünürlerin, hatta bağlı oldukları toplumların bir ölçüde Akdenizli oldukları söylenebilir. Ayrıca, eski Akdenizlilere borçları ne olursa olsun, kimi kişilerin ve toplumlarının biz Akdenizlilerden daha ileri bir noktada bulundukları da bir gerçek. Bu nedenle, Akdeniz'e yukarıdan bakanlar ve onu belirli dönemlere ve belirli bölgelere indirgeyenler hiç de az değil: Madame de Staël Güney uygarlığını yalnızca bir hıristiyan uygarlığı olarak görür gibidir, Camus bile, *L'Homme révolté*'nin sonunda, gözlerini öncelikle Avrupa'ya diker sanki.

Ancak, tüm bunların öncesinde ve sonrasında ve tüm çekişmelere karşın, havasıyla, suyuyla, taşıyla, toprağıyla, insanıyla, tuzu ve ekmeğiyle somut bir Akdeniz de var, bu somut Akdeniz'de doğmuş ve yaşamış olmanın getirdiği bir şey de var, ortamından kopmuş herhangi bir çocuğun ya da adamın gideceği yere gitmesini kendi kişisel sorunu yapmak gibi.

SU VE BİZ

Tufan söyleni, hem *Tevrat*'ta, hem *Kuran*'da yer almasına karşın, ayrıksı bir söylendir. Claude Lévi-Strauss' un ünlü *Mythologiques*'inde çözümlediği yüzlerce söylen gibi uzlaşmaz ya da çözümsüz görünen karşıtlıkları uzlaştırmaya, daha anlaşılır, daha kolay benimsenir kılmaya yönelmek yerine, karşıtlığı saltlaştırır; deyim yerindeyse, köktenci bir söylendir. Karşımıza çıkardığı uzlaşmaz Tanrı, insanların kötülüğünün tüm yeryüzünü sardığını, düşüncelerinin yalnızca kötülüğe yöneldiğini saptadıktan sonra, onları, yalnız onları da değil, sığırları, sürüngenleri, kuşları, kısacası, insanların kötülüğe yönelmelerinde herhangi bir payları bulunsun, bulunmasın, tüm canlıları yeryüzünden silmeye karar verir: kırk gün, kırk gece yağmur yağdırır ve, Nuh'tan gemisine almasını istediği az sayıda insan ve hayvan dışında, tüm yaratıkları yok eder, böylece, sözcüğün her iki anlamında, kesin bir "temizlik" ediminin ardından, Nuh'a ve oğullarına hızla çoğalıp yeryüzünü doldurmalarını ve yeryüzündeki her türlü hayvan, gökyüzündeki her türlü kuş, denizdeki her türlü balık için bir korku ve ürperti nedeni olmalarını, onları kendi ellerine bıraktığını söyler; bir başka deyişle, yeryüzünde insanın saltık egemenliğini (bu arada kötücüllüğünü, kıyıcılığını) kurar. Verileri zorlamak pahasına, burada bir tür uzlaşma söz konusu olduğu düşünülebilir. Ancak, ister çoktanrılı dinler söz konusu olsun, ister tektanrılı dinler, karşılaştığımız sayısız örnekler insana tanınan egemenliğin hep görel ve geçici kalmaya yargılı olduğunu, tanrıların insanın ilerleyip gelişmesine katlanamadıklarını gösterir.

Tufan söyleni gibi Babil söyleni de bu tutumun en belirgin örnekleri arasında yer alır. Tufan sonrası insanlarının kendilerini bir arada tutacak, böylece tek bir halk olarak kalmalarını sağlayacak yüksek bir kule yapmaya girişmelerini Tanrı kendisine karşı bir eylem, kendi alanına el atmaya yönelik bir girişim olarak değerlendirir, bunca emekle yükselttikleri kuleyi yerle bir etmesi yetmezmiş gibi, daha önce hepsi tek bir dil konuşurken, dolayısıyla hepsi birbiriyle anlaşırken, bir sürü dil çıkararak anlaşmalarını zorlaştırır, birbirlerinden koparak dört bir yana dağılmalarını, dolayısıyla güçsüz düşmelerini sağlar. İş bu kadarla da kalmaz elbette: bireylerin ve toplumların tepesinde tanrısal ceza varlığını hep duyurur.

İşin ilginç yanı, en eski çağlardan beri, tanrıların insanları cezalandırırken en çok kullandıkları araçlar yaşamlarında çok önemli bir

yer tutan iki öğe: su ve ateştir. Ancak, bu iki öğenin tarih boyunca insanların imgelem evreninde büründükleri biçimleri, yüklendikleri anlam ve işlevleri şöyle bir gözden geçirecek olursak, tufanın sularının da, insanların üzerine yıldırım biçiminde yollanan ateşin de tümüyle ayrı bir özden olduğunu söylememiz gerekir. Örneğin tufanın suyu yerden yükselip gene yere dönen bir su değildir; dosdoğru gökten, Tanrı'nın uzamından iner, dolayısıyla doğaüstü ya da doğadışı bir sudur, yaşatan değil, öldüren, arıtan değil, çürüten öğedir. Bachelard'ın *L'Eau et les Rêves*'de (*Su ve düşler*) ozan imgelemlerinde değişik dönüşümlerini izlediği suya da, Saint-Exupéry'nin *İnsanların dünyası*'nda ayrıcalıklı niteliklerini sıraladığı suya da benzemez. *İnsanların dünyası*'nın anlatıcısı için, gökte değil, dünyada, dünyanın "karnında"dır su, yukarıdan inen değil, toprağın içinden fışkırandır, "kapsayan" değil, "kapsanan", öldüren değil, yaşatandır; "Su, ne tadın, ne rengin, ne kokun var, anlatılamazsın, tadılırsın yalnız, anlaşılamazsın. Yaşam için zorunlu değilsin, yaşamsın. Duyularla açıklanması olanaksız bir hazla işlersin içimize. Tüm güçler de seninle birlikte varlığımıza dolar. Senin yüceliğin sonucu, yüreğimizin tüm kurumuş pınarları yeniden gürülder içimizde", dediğine göre, yalnızca bedensel varlığımızı değil, tinsel varlığımızı da besleyen kaynaktır. Çölde, bir uçak kazasının ardından, günlerce yaşam savaşı verdikten sonra, kendisini ve arkadaşını kurtaran, kurtarmanın belirleyici edimi olarak da tüm suyunu önlerine koyan Libyalı Bedevi'ye "Sen İnsan'sın, aynı zamanda tüm insanların yüzüyle görünüyorsun bana. Öyle uzun boylu bakmadın yüzümüze, gene de bizi tanıdın. Sevgili kardeşsin sen. Ben de tüm insanlarda seni tanıyacağım", diye seslenmesiyse, dünyamızın suyunu ayıran, yalıtlayan değil, birleştiren, kaynaştıran öğe olarak değerlendirdiğini gösterir.

Uzun sözün kısası, gökten inen tanrısal su kapsayıcı ve yalıtlayıcı özelliğiyle canlıları geri kalan temel öğelerden kopararak yok ederken, insanların dünyasının "karnından" gelen su, bizim suyumuz, öteki temel öğelerle, havayla, ateşle, özellikle de hepsinin ve hepimizin anası toprakla bir arada bulunduğu, onlarla bütünleştiği, yani tümüyle bir yeryüzü öğesi olduğu ölçüde yaşamın kaynağında yer alır.

"Bana yağmur yerden yağar", derken, ozanlar ozanı Yunus da bu suyu düşünür kuşkusuz.

Mayıs, 2003

ERDAL ÖZ

Kimdir Erdal Öz? Şu yirmi birinci yüzyılda bile, ne yandan bakarsanız bakın, hep kendi kendisi olmuş, hep kendi kendisi kalmış bir insan. Hiç ilerlemediği için mi? Hayır, tam tersine, yetmiş bir yıllık yaşamı boyunca çok şey başarmış, çok yol almıştır. Ama yetmişinden sonra bile hep öyle genç, hep öyle yakışıklı, hep öyle güler yüzlü kaldığı gibi, duygularında, düşüncelerinde, edimlerinde de özüne hep bağlı kalmış, hep bu soylu özü geliştirmiştir. Hem de doğallıkla, içtenlikle, kendiliğinden.

İşte yapıtları. Daha yirmi beş yaşında, *Odalar* gibi usta işi bir roman, *Yorgunlar* gibi özgün bir öykü kitabı yayımlar, sonra, kimi kez uzun, kimi kez kısa aralıklarla, *Yaralısın* gibi, *Havada kar sesi var* gibi, *Gülünün solduğu akşam* ve *Sular ne güzelse* gibi birbirinden özgün yapıtlar gelir. Hepsi de şu ya da bu biçimde belirli bir insan ya da toplum gerçeğine gönderir, hepsi de yoğun bir biçimde yaşanmıştır, ama hepsi de öncelikle yazın yapıtıdır. Hepsi de, doğallığını yitirmeden, yalınlığı şiirsellikle birleştirir. Okur da hemen tadına varır bu özgün yapıtların, değerini bilir. Ne var ki Erdal Öz yapıtının yarattığı ilgiden yararlanarak kendini öne çıkarmaya gönül indirmez hiçbir zaman, sözü döndürüp dolaştırıp kendi yapıtlarına getirenlerden değildir. Örneğin *Yaralısın* yayımlanışından çok kısa bir süre sonra, tutucu iktidarların parasal desteğiyle değil, yazınsal değeri, içeriği ve güncelliği nedeniyle beş ayrı dile çevrilir. Ama, oldukça sık görüşmemize karşın, ben bile yıllardan sonra öğrenirim bunu. Neden mi? Erdal Öz hiçbir zaman kendi kendinin çığırtkanlığını yapanlardan olmamıştır da ondan. Yazmak doğal bir şeydir onun için, bir iç gereksinimdir, içinden geldi mi yazar, gelmedi mi bir tümce başında tırnak çiğnemektense, susmayı yeğler. Siyasal tutumu da böyle. Kimi yapıtlarının da tanıklık ettiği gibi, Erdal Öz hep solda yer almış, hep özgürlüğü, eşitliği, devrimciliği savunmuş, bunun bedelini de fazlasıyla ödemiştir, ama, dönem değişince, bundan yararlanmayı usundan bile geçirmediği bilinir.

Yayıncılığı da böyle.

Çoğu ünlü yazarlarımızın bile kitaplarını yayımlayacak yayınevi bulamadıkları bir dönemde Can Yayınları'nı kurduğunda, hiçbirimiz, özellikle de Erdal Öz'ün kendisi, çağdaş Türk yazınının temel kurumlarından birinin, önemli bir yazın okulunun kuruluşuna tanık olduğumuzun ayrımında değildik. Ama Can Yayınları onun doğal olduğu

kadar da yaratıcı çabasıyla ülkenin en büyük ve en saygın yayınevlerinden biri oldu. Can Yayınları yalnızca bizim kuşağın yapıtlarını yayımlamakla kalmadı, bir yandan Türk okuruna Batı yazınlarının klasik ve çağdaş yapıtlarını sunarken, bir yandan da ülkemizin adı sanı duyulmamış genç öykücü ve romancılarını özellikle arayıp buldu, onlara Can'ın olanaklarını sundu. Bu büyük ve kişilikli yayınevinin kurucusu ve sürdürücüsü hep aynı Erdal Öz'dü. Hiçbir zaman patron olmadı, yayınevi çalışanlarının da "Erdal abi"si olarak kaldı her zaman. Kendisini görmeye gelen yazarlar, ozanlar da "Erdal bey meşgul" ya da "Erdal bey toplantıda" yanıtını almadılar hiçbir zaman. Öte yandan, yayıncıların büyük çoğunluğu yazarlara yapılacak ödemeleri olabildiğince ileri tarihlere atarken ya da taksitlere bağlarken, Erdal Öz bir an önce ve toptan ödemek isterdi yazarının parasını. Çevirileri de sayarsak, sanırım, Can'da en fazla kitabı ben yayımladım; bu nedenle, kim bilir kaç kez "Erdal'cığım, acelen ne?" dediğim oldu. Ama huylu huyundan vazgeçmezdi: bu Erdal Öz parayı almaktan çok, vermeyi seviyordu. Geçen yıl, yayınevinin uğradığı hırsızlığın kendisini en çok üzen yanı da yazarlarına yapılacak ödemelerin birkaç hafta ertelenecek olmasıydı.

Öte yandan, hiç yaşlanmıyordu bu adam, hastalanıyordu, kilo veriyordu, kilo alıyordu, saçları azalıyor, bıyığı ağarıyordu, ama, ne olursa olsun, *Odalar'*ın çiçeği burnunda yazarı olarak kalıyordu. Aynı kuşaktandık, ama vatandaşlar bana sokakta, dolmuşta ya da vapurda "amca", "beyamca", "dayı", "baba", "babalık" diye seslenirken, o her yerde ve her zaman "abi" olarak kalıyordu. Abiydi de gerçekten, ister genç olalım, ister yaşlı, bizim abimizdi Erdal Öz. Geçen yıl, Çiçek Bar'da, yetmişinci yılını kutlarken de söylemiştim: *"Can Yayınevi'nde de, Can Kitabevi'nde de, Arif'in Yeri'nde de, evde de, sokakta da herkesin Erdal abisi, Can'ın da, Samiye'nin de, Tahsin abisinin de Erdal abisi".*

Şimdi bir de ortak dostumuz Fethi Naci'nin çok sevdiği "İnsan tükenmez" sözü takıldı dilime. Belki ölümüyle gelen sızıyı biraz olsun köreltmek umuduyla, belki de Erdal Öz her zaman, her yerde, her koşulda Erdal Öz kaldığından, "Erdal Öz tükenmez", diyorum.

Umarım, ölüm de tüketemez Erdal'ı.

İNCECİKTEN YAĞAN BİR IŞIK

Erdal Öz'ün kitaplarından ilk elde bulabildiklerimi masamın üstüne dizdim, dakikalardır bakıyorum. “Hangisinden başlasam ki?” diyorum. Sonra sorum saçma geliyor bana. Nedeni bunca yıllık okumalarımdan kalan izlenim olmalı: bu kitaplar hep aynı özden, her biri tek bir bütünün parçaları: *Kanayan* (1973), *Havada kar sesi var* (1987), *Sular ne güzelse* (1997), *Cam kırıkları* (2001) öykü kitapları, *Odalarda* (1995), *Yaralısın* (1974), *Gülünün solduğu akşam* (1986) roman, *Defterimde kuş sesleri* (2003) tutukluluk, *Bir gün yine allı turnam* (1986) yolculuk anıları. Ama hepsinde de Erdal'ın sesi, Erdal'ın hem alabildiğine yalın, hem alabildiğine şiirsel ve alabildiğine gerçekçi anlatımı egemen, tüm bu yapıtlar bireysel ve/ya da toplumsal bir gerçeği yansıtıyor, şu ya da bu biçimde “yaşanmış”a gönderiyor bizi.

Birer anı kitabı olduklarına göre, *Bir gün yine allı turnam* ve *Defterimde kuş sesleri* için bunu vurgulamak bile fazla, *Gülünün solduğu akşam*'sa, *Deniz Gezmiş anlatıyor*'un romanlaştırılmış biçimidir, *Yaralısın*, yazınımıza Erdal Öz'ün tutukluluk günlerinin kazandırdığı bir yapıttır, *Sular ne güzelse*'nin ilk öyküsü “Bir kuşu tanımak”sa, bizi, ayrımına varmasak da, Tokat Lisesi'nde öğrencisi olduğu büyük halkbilimci İlhan Başgöz'le karşılaştırır. Bununla birlikte, kendisinin de söylediği gibi, Erdal'ın hiçbir anlatısı bire bir “yaşanmış olan” değildir, adına yaraşır her öykünün “kendi gelişimini, kendi oluşumunu” gerçekleştirmeye yöneldiğini, yani bir tür bağımsızlık kazandığını deneyimleriyle bilir.

Gene de hiçbir öykü, hiçbir roman yazarından yüzde yüz bağımsız değildir, her şeye karşın onun evreninde devinir, bunun sonucu olarak da onun damgasını taşır. Erdal Öz'ün gerçekliği ve gerçekçiliği de, hemen her zaman, soylu bir düşüngüyle beslenen bir gerçeklik ve gerçekçiliktir: onun tüm yapıtlarında insanların yüceliğine, eşitliğe ve özgürlüğe inanan devrimci bir anlatıcının varlığını duyarız. Bu açıdan bakılınca, örneğin *Yaralısın* yalnızca özgün bir roman değil, insanın yüceliğine adanmış bir destandır da. Yaşar Kemal, romana yazdığı önsözde çok güzel belirtir bunu: “Bu roman, direnen adamın destanıdır. Kendi bedeninin güçsüzlüğünü yenen, aşağılanmayı yenen, iğrençliği yenen, hastalıklarını yenen, gücün bile üstünde bir gücün destanıdır”.

Hepsi bu kadar mı? Hayır, Erdal Öz her şeyden önce adına yaraşır bir anlatı yazarıdır, yazın yapıtının temel niteliğini ve erimini deneyimleriyle bilir. Deneyimleriyle vardığı sonuçlar da büyük çağcıl yazarların ulaşmış oldukları sonuçlarla kesişir. Örneğin *Odalarda* “sürükleyiciliğini olayların şaşırtıcı akıcılığından almaz” ona göre, “kolayca özetlenip anlatılacak çarpıcı bir konusu da yok” tur. Erdal Öz için önemli olan ayrıntılar, anlatım, kurgu, “sözcüklerle oluşturmaya çalıştı(ğı) görüntüler”dir. Bunlar da yetmez, anlatıcının bulunduğu konumu ve yüklendiği işlevi iyi belirlemek gerekir. Örneğin *Yaralısın*’ın anlatıcısının, görünüşte çelişkin bir biçimde, öyküyü oluşturan edimleri, duyuları, duyguları, düşünceleri romanın başkişisinin kendisine, yani tüm bunların öznesine anlatması, bir başka deyişle, öznenin *ben, o* ya da *biz* değil de *sen* olması başka bir boyut kazandırır bize, o *sen* diyen *ben biz* oluruz ve her şey daha bir gerçeklik, daha bir yakınlık, daha bir canlılık kazanır, biz de orada oluruz.

* * *

“Evet, böyle”, diyorum, sonra bir kez daha bakıyorum Erdal’ın kitaplarına, incecikten bir ışık yayılıyor sanki hepsinden. Sonra birden Proust’un *Yitik zamanın içinde*’sinin küçük bir oluntusu geliyor usuma. Bulup bir daha okuyorum: anlatıcı, romanın kişilerinden ünlü yazar Bergotte’un toprağa verildiği günün gecesi, vitrinlerde üçer üçer dizilmiş kitaplarının kanatlarını açmış melekler gibi durduklarını ve sanki artık dünyamızda olmayan yazarın dirilişini simgelediklerini söylüyor.

Yok, bir ilgisi yok, ama incecikten yağan bu ışık...

Temmuz, 2006

ERDAL VE CAN

Sanırım, ilk kez *Odalarda*'nın son biçimini okurken sormuştum kendi kendime: şu bizim Can Yayınları yazınımıza birçok yeni yapıt kazandırırken, Erdal Öz'ün *Odalarda, Yaralısın, Kanayan, Havada kar sesi var* gibi usta işi yapıtlara yeni yapıtlar eklemesini engellemedi mi? Daha sonraki yapıtlarını, diyelim ki *Sular ne güzelse'*yi ya da kısa bir süre önce *Cumhuriyet*'te yayımlanan öyküsünü okurken de sordum. Yayımlanmış yapıtlarının Erdal'ı adına yaraşır bir yazar konumuna getirmeye yetmediğini düşündüğümden mi? Kesinlikle hayır, bizim 1950 kuşağı gerçekten nitelikli kuşaktır, Erdal Öz de bu kuşağın en iyilerindendir. Yayımlanmış yapıtları bunu kanıtlamaya yeter de artar bile. Ama daha çok kitabı olsa, yazınımızı, dolayısıyla yaşamımızı daha da zenginleştirmez miydi? Örneğin şimdi yayımlanmamış bir yapıtı bulunsa, kendisini yitirmemizin acısını biraz olsun hafifletmez miydi? Bununla birlikte, Can Yayınları'nın da herhangi bir yayınevi değil, Erdal Öz'ün özgün bir yapıtı olduğunu unutmamak gerekir.

Can Yayınları Türkiye'de gerçek yazının önemsenmez olduğu, örneğin Yaşar Kemal gibi çok ünlü bir iki romancı ya da öykücü dışında pek az yazarın yapıtını yayımlatma olanağını bulabildiği bir dönemde ve gerçek yazına saygınlığını yeniden kazandırmak için kuruldu. Örneğin ben ellili yılların ortalarından altmışlı yılların ortalarına kadar, yani bayağı genç bir yazarken, kitaplarımı yayımlatmakta hiçbir güçlükle karşılaşmamıştım. Ama kanımca önceki kitaplarımdan çok daha nitelikli olan *Dönüşüm* birbiri ardından üç yayınevinde sıra bekledikten sonra, ancak 1975 yılında, dördüncü bir yayınevinde, Bilgi'de yayımlanabilmişti. O günlerde romanını ya da öyküsünü yayımlatabilmenin küçümsenmeyecek koşullarından biri de 12 Mart'a göndermede bulunmaktı. Ancak, Erdal Öz'ün Can Yayınları, kuruluşundan bugüne, öncelikle yapıtın yazınsal değerine önem verdi. Sol düşünceye bağlı olmasına ve bu konuda hiçbir zaman ödün vermemesine karşın, kimilerinin tersine, romanda, öyküde, şiirde, denemede yazınsal niteliğin önceliğini hiçbir zaman göz ardı etmedi.

Bununla da yetinmedi Erdal, genç yazarları hep yüreklendirdi, dahası, yazın evrenimize kazandırılacak yeni yazarlar aradı. Bizim gençlik dönemimizde, bir öykücünün kitap yayımlatabilmesinin zorunlu önkoşulu daha önce dergilerde yayımladığı öykülerle kendini benimsetmiş olmaktı.

Erdal bu koşulu kaldırdı: artık öykücünün koltuğunun altında iyi bir dosyayla gelmesi yetiyordu. Can Yayınları'nda yer almış genç öykücüler ve genç romancılar hiç de az değildir. Hepsi bu kadar da değil: birkaç yıl önce, yazınsal açıdan pek bir değer taşımayan, ama yazın dışı birtakım özellikleriyle ilgi çeken, dolayısıyla çok satan romanların hızla çoğalması karşısında, çok satışlı kitaplardan uzak durmaya karar verdi. Bu furyadan yararlanmak isteyen yazarlar kendilerine başka kapılar aradılar. Can Yayınları'ndan ayrılan her yazar böyle miydi? Hayır, elbette. Ama böyleleri de yok değildi.

Peki, hep en nitelikli yazarlar mı yayımlandı Can'da? Evet, çoğunlukla. Ancak, zaman zaman, kuralın dışında kalanlar da olmuyor değildi. Ama birliktelik uzun sürmüyor, ya yazar, ya yayınevi kan uyuşmazlığının ayrımına varmakta gecikmiyor ve kopma nerdeyse kendiliğinden gerçekleşiveriyordu. Bir gün, "Can Yayınları bir akarsudur, pislik tutmaz", demiştim. Yalnızca birtakım yazarlar konusunda mı, hayır, her konuda.

Can Yayınları'nın kaynağındaki arılık ve duruluğu hep sürdürmesini dilerim.

İLHAN SELÇUK

Bakmayın görünüşüne, bakmayın arada bir tekleyen yüreğine, hep güçlüdür, hep güçlü olmuştur İlhan Selçuk. Televizyonlarda gördük: sabah karanlığında evinden alınıp kırk saat süresince Emniyet Müdürlüğü Terörle Mücadele Şubesi'nde, epey bir süre de İstanbul Özel Yetkili Ağır Ceza Mahkemesi'nde tutulduktan, bu arada, dokuz saati Terörle Mücadele Şubesi'nde, dört saati Savcılık'ta olmak üzere, tam on üç saat sorguya çekildikten sonra, gecenin bir buçuğunda serbest bırakıldığı zaman, evine dönmek üzere arabaya binerken, deliksiz bir uyku ve iyi bir kahvaltının ardından, *Cumhuriyet*'e gitmek üzereymiş gibiydi. Aynı günün akşamı, gene televizyonlarda gördük: 12 Mart döneminde, nice sorgulamalardan ve nice işkencelerden sonra, tutukevinin kapısından çıktığında da böyle dingin görünmekteydi. Hiç kuşkum yok, yaşamla ölümü ayıran çizginin üstünde girdiği Amerikan Hastanesi'nden de böyle çıkacaktır gene, böyle rahat, böyle dingin, böyle genç, böyle hep kendi kendisi.

Peki, İlhan Selçuk nereden alır bu gücü? En katlanılmaz durumlarda bile onu böylesine güçlü, böylesine dingin kılan nedir? Aldırmazlık mı, duyarsızlık mı, alışmışlık mı? Bana kalırsa, hiçbiri: İlhan Selçuk'la hiçbir biçimde bağdaştıramayız bu özellikleri. Bu tutum olsa olsa deneyimin, bilginin, bilgeliğin, düşünsel sürekliliğin, yani, bir anlamda, değişmezliğin sonucu olabilir. Evet, ülkesinin insanlarını ve koşullarını, düşündüğünü açıkça dile getirmekten çekinmeyen yazarı bekleyen tehlikeleri iyi bilmenin, daha da ilginci, buna alışmış olmanın küçümsenmeyecek bir payı var bunda. Değişmezlik nitelemesine gelince, korkarım, İlhan Selçuk'u sevenler arasında da, sevmeyenler arasında da bu nitelemeye öfkeyle karşı çıkanlar, "Olur mu öyle şey? Kişi, hele aydın kişi değişmez mi hiç?" diyenler olacaktır. Doğru, insanlar değişir. Ama değişik değişim biçimleri vardır. Örneğin bir zamanlar, hem de *Cumhuriyet* sayfalarında, İlhan Selçuk'la aynı görüşleri paylaşırken, bu görüşleri İlhan Selçuk'tan çok daha ateşli bir biçimde savunurken, bugün, başka gazetelerde, o görüşlerin tam tersini savunanlar hiç de az değil. Bu yazarlar için de belli bir süreklilikten söz edilebilir belki, ama düşünce ve tutumlarını, dolayısıyla da görünürdeki kişiliklerini değiştirdikleri, bir anlamda kendi kendilerinin tersine dönüştükleri kuşku götürmez. İlhan Selçuk da zaman içinde belli bir ölçüde

değişmiştir kuşkusuz, ama onun değişimi bugün dünkü görüşlerinin tersini savunanlarınkine benzemez.

Evet, bugünün seksen üç yaşındaki İlhan Selçuk'u *Cumhuriyet*'te ilk *Pencere*'leri yazan İlhan Selçuk değil kuşkusuz, ama o İlhan Selçuk'la bu İlhan Selçuk arasında bir kopukluk da yok. İlk *Pencere*'lerle son *Pencere*'ler arasında olduğu gibi, 1963'ün İlhan Selçuk'uyla 2008'in İlhan Selçuk'u arasında da olsa olsa sürekli bir gelişimden söz edilebilir, basın evrenimizde örneklerine çok sık rastladığımız yüz seksen derecelik değişimlerden değil. Gerek masasının başında, gerek polis ya da jandarmalar arasında hep aynı dingin İlhan Selçuk'u bulmamız da bunun somut bir göstergesi olarak nitelenebilir.

Biliyoruz, siyasal ve çıkarsal koşullar gerektirdikçe yön ve yer değiştirmeyi bir alışkanlığa dönüştürmüş olanlar böyle bir tutarlılığı bir kusur, hatta bir donmuşluk sayanlar, bir yandan tutuculuğun çığırtkanlığını yaparken, bir yandan da İlhan Selçuk'u bağnaz bir yazar olarak niteleyenler az değil, ilkelerine bağlılığı nedeniyle kendisine düşman olanlar bile var. Son tutuklanmasının ardından, hastalıkla boğuştuğu bir sırada, hakkında suç duyurusunda bulunanlar bile çıktı. Ama, öyle sanıyorum ki, bu bile sinirlendirmemiştir onu. Böyle şeylere alışkındır, yürüyüp geçer. Zamanı da yoktur ayrıca. Neden derseniz, İlhan Selçuk her şeyden önce bir gazetecidir, kendini uğraşına adamıştır. *Cumhuriyet*'e yazarken de, *Cumhuriyet*'i yönetirken de uğraşını araç değil, amaç olarak görür. Amacının kaynağında da ün gibi, para gibi geçici değerler değil, bir ülkü, bir düşüngü vardır: çağcıllık, devrimcilik, özgürlük, halkçılık, bağımsızlık gibi temel devrim ilkelerine dayalı bir düşüngü. *Cumhuriyet* bu düşüngünün dili olsun ister. *Cumhuriyet*'in ayrılmaz öğesi *Pencere* de, günlerin akışı içinde ele alınan konu ne olursa olsun, bizi aynı zamanda bu düşüngünün belli bir noktasına gönderir. O kendine özgü, yalın, güleç anlatımıysa, aynı zamanda hem bir sürekliliğin göstergesidir, hem bir bütünlüğün. Bu bakımdan, Selçuk'un her yazısının büyük bir yapıtın bir sayfasını oluşturduğu söylenebilir. Türkiye Cumhuriyeti'nin son yarım yüzyılının en güvenilir tanıklıkları arasında yer alan bir yapıtın.

Yazıda da, yaşamda da İlhan Selçuk için önemli olan budur bence. Bu kadarı yeter ona: ne yalıda oturur, ne televizyonlarda görünür. Budur onun iççağrısı, arada bir tutuklanmasının da, ülkenin en ünlü, en saygın gazetecisi olmasının da nedeni budur.

Haziran, 2008

ŞÜKRAN’IN ARDINDAN

Şükran Kurdakul yakın tarihimizin en ilginç kurbanlarından, aynı zamanda da en ilginç kahramanlarından biridir. “Neden? Nasıl?” diye sorarsanız, önce kurbanlığından başlayalım: İzmir’de, daha bir lise öğrencisiyken, yargıç amcalar şu her aydının karabasanı olan ünlü 141. ve 142. maddelere dayanarak dört buçuk ay hapis cezası verdiler ona, böylece öğrenim yaşamını da noktalamış oldular. Kalkıp İstanbul’a geldi, yaşamını güçlükler içinde, bir küçük memur olarak sürdürmeye çalışırken, 141, 142 onu burada da buldu; geçersizliği Askeri Yargıtay kararıyla da kanıtlanacak olan gerekçelerle tam iki yıl süresince çok güç koşullar içinde tutuklu kaldı. Kahramanlığına gelince, uğradığı tüm bu haksızlıkların, tüm bu baskıların ve bunların doğal sonucu olan tüm engellemelerin onu yolundan döndürecek yerde kamçılamış, daha da kararlı bir insana, daha da coşkulu, daha da verimli bir ozana dönüştürmüş olmasının doğal sonucuydu: öğrenimini sürdürmesi engellenmişti, o yalnız kendi çabasıyla nice okumuşlardan daha yukarıda bir bilgi ve düşün düzeyine ulaştı. Bir yandan yazınsal yapıtını oluştururken, bir yandan da, kendisini ezmeye çalışanlara inat, emeği savunan partilerde görev aldı. Kısacası, tüm yaşamıyla kanıtladı çağımızın adına yaraşır bir kahramanı, bir yiğit insan olduğunu. Özgürlüğüne kavuşmasından birkaç gün sonra, birden Cağaloğlu Yokuşu’ndan indiğini görüp de koşarak arkasından yetişip boynuna sarıldığım Şükran hep o bildiğim duyarlı, coşkulu, kararlı Şükran’dı, tutukluluk dönemine ilişkin soruları kısacık yanıtlarla geçiştiriyor, sözü hep bugüne ve geleceğe getiriyordu.

Söylemek bile fazla, inanç, coşku, yetenek, bilgi 1950-1960 döneminde insanı, özellikle de ozanı fazla uzağa götürmüyor, tam tersine, engelliyordu: bu yüzden Şükran yaşamını güçlükle, ancak düzeltmenlik yaparak sürdürüyordu; usta bir ozan olmasına karşın, o günlerin kimi ünlü dergilerinde şiirlerinin yayımlanmasının söz konusu olamayacağını biliyordu, ama çok da önemsemiyordu bunu. Sabır da Şükran’ın erdemlerindendi. Bu arada, onun Ayaspaşa’daki o küçük dükkânı: Ataç Kitabevi’ni açması, yayıncılığın, özellikle de yazın yayıncılığının büyük bir bunalım içinde bulunduğu bir dönemde, üstelik küçük dükkânı sürdürebilmek bile çetin bir sorunken, benim bir öykü kitabımla: *Düşlerin ölümü*’yle yayıncılığa başlaması sonu belirsiz bir serüvene atılmaktı.

Ancak, yayıncılığın büyük sorunlar yaşadığı o günlerde, serüvenin başladığı gibi biteceği düşünülürken, kitapların sayısı arttıkça arttı; üstelik, önce *Ataç*, sonra *Eylem* dergisi yayın yaşamımıza katıldı. Yayınevi önemli bir getiri sağladığı için mi? Hayır, başının, ellerinin, ayaklarının, özellikle de yüreğinin işlevlerini demir buyrultulu bir yiğit: Şükran Kurdakul yüklendiği için.

Albert Camus'nün *Sisyphos söyleni*'nin çeviri ücretinin ödeniş öyküsünü hiç unutmam: söz arasında, tam da üniversitede göreve başladığım bir sırada, doğru dürüst bir takım elbisem bulunmadığını söylediğim zaman, Şükran, bir saniye bile düşünmeden, "Hemen yarın terzi Sıtkı'ya gidelim seninle: beğendiğin kumaştan, taksitle bir takım diker sana. Ben de taksitleri yavaş yavaş öderim. Senin sorunun da çözülmüş olur, benim sorunum da", demişti. Öyle yapmıştık. Ben yaşamımın en güzel takım elbiselerinden birini giymiştim, Şükran da dostumuz terzi Sıtkı'nın 500 eski Türk lirasını yavaş yavaş ödemişti. Şükran, hem "yürekten", hem "yaşamdan" kavrardı her şeyi. Dostluğu da hem "yürekten", hem "yaşamdan"dı.

Evet, böyle. Şükran, çok uzun bir süre, yanılmıyorsam, *Varlık*'ta yayımlanan bir söyleşide, "Evlensem de bir oğlum, bir kızım doğsaydı, oğlan komünist, kız oyuncu olsaydı, ne yapardım diye düşünürüm de evlenmediğim için Tanrı'ya şükrederim", demiş olan ünlü romancımız Abdülhak Şinasi Hisar'a kimi çalışmalarına yardım etmişti. Yetişimlerinin, düşüncelerinin ve yaşama biçimlerinin birbirine yüzde yüz karşıt olmasına karşın, Şükran nerdeyse herkesten ürken bu yaşlı yazarla çok iyi anlaşıyordu. Ondan hep sevecenlikle söz edişini, yaşamının ayrıntılarını usta bir öykücü inceliğiyle yorumlayışını anımsadıkça, bugün bile duygulanırım. Ünlü romancımız da Şükran'ı gerçekten sevmişti bence. Hatta Şükran'ın varlığının yüreğinde komünist oğulun hep boş kalmış yerini doldurduğunu düşündüğüm bile olur.

"Bu bir varsayım yalnızca, sen şimdi sorulması gereken soruyu yanıtla: Şükran Kurdakul'un yazınımızda bıraktığı boşluğu kim dolduracak?" diyorsanız, yanıtım kısa ve kesin: daha nice gerçek sanatçınınki gibi, Şükran Kurdakul'un yeri de doldurulmaz. Ne var ki, tümden boşluğa düşmüş değiliz: Şükran Kurdakul önemli bir yapıt toplamı bıraktı bize: onun özgün ve coşkulu şiirleri, ince gözlemlerle örülmüş öyküleri, titizlikle hazırlanmış araştırmaları daha uzun zaman yaşayacak, daha uzun zaman seslenecekler bize, onurlu yaşamı da bize örnek olacak.

ÖRNEK ELEŞTİRMEN

Ellili yılların ortalarında bir öğle saati, *Varlık*’ta oturuyordum. Yardımcılığını yaptığım Yaşar Nabi bey yemeğe çıkmıştı sanırım. Bir de baktım, Ataç gelmiş. Buyur ettim, oturdu. Tam konuşmaya başlamıştık ki sevgili hocam Ahmet Kutsi Tecer göründü kapıda. Belki de *Varlık*’ta çalıştığımı bilmiyordu. “Tahsin, Tahsin!’” diyerek bana doğru bir adım atmışken, birden duruverdi, “Neyse, sonra gelirim!” gibi bir şeyler mırıldanarak geri döndü. “Hocam, buyurun, Yaşar Nabi bey birazdan gelir”, dedimse de dinlemedi, birkaç saniye önce çıktığı dik merdivenden inmeye başladı. Odaya geri döndüğümde, Ataç gülümsüyordu; “Beni görür de gelir mi hiç?” dedi. Benim çok şaşırmış olmama karşın, o çok dingin göründüğüne göre, böyle durumlarla ilk kez karşılaşmıyor olmalıydı.

Öyle sanıyorum ki Ataç’tan sonra en önemli eleştirmenimiz olan Fethi Naci de zaman zaman karşılaşmıştı böyle durumlarla. Ataç’la aynı eleştiri anlayışını paylaşmazdı, ama tıpkı Ataç gibi önyargıdan uzak bir biçimde, tüm açıklığıyla belirtirdi düşüncesini. En azından, kalemi ellerine aldıkları zaman kişisel duyguları, dostlukları ya da karşıtlıkları unutuverirlerdi. Bu da her şeyden önce eleştiri uğraşının hakkını verme, ele alınan yapıtı öncelikle yazın ve yazının temel aracı olan dil açısından yorumlayıp değerlendirme kaygısından kaynaklanırdı. Ataç öncelikle Batı düşüncesinin ve Batı yazınının önemine inanmış bir eleştirmendi. Fethi Naci de Batı düşüncesini benimsemiş bir eleştirmendi, ama aynı zamanda ödünsüz bir solcuydu. Bunun sonucu olarak, yazın sanatının gereklerini gözden uzak tutmamakla birlikte, bireysel sorunlardan çok toplumsal sorunlara ilgi duymaktaydı. *İnsan tükenmez*’de, *Eleştiri günlüğü*’nde, *Gücünü yitiren edebiyat*’ta, *Roman ve yaşam*’da, *Yüzyılın yüz romanı*’nda ve öteki yapıtlarında yeterince ortaya koymuştu bunu. Böylece, öncelikle bireyci olan Ataç daha çok şiir üzerinde dururken, toplumsal sorunlara daha çok ilgi duyan Fethi Naci öncelikle romana ve öyküye yönelmiş, Türk romanı ve öyküsü konusunda hepsi birbirinden değerli eleştiriler, hepsi birbirinden değerli incelemeler bırakmıştı bize. Bu arada, tıpkı Ataç gibi, hiçbir zaman düşüncesinden ödün vermemişti. Bu tutumunun en ilginç örneklerinden biri de benim *Peygamber’in son beş günü*’nü yerden yere vuran iki yazısıydı.

Naci’yle dostluğumuz 1952 yılının son gecesinde, Şükran Kurdakul’la gittiğimiz bir dost evinde başlamış, kesintisiz bir biçimde de sürmüştü.

Yazdıklarımı da beğenirdi genellikle. Örneğin *Aykırı öyküler* üzerine yazdığı eleştiri gerçekten onurlandırıcı bir yazıydı. 1991'de, bu yazıdan topu topu altı yedi ay sonra yazdığı eleştirideyse, *Peygamberin son beş günü*'nü yerden yere vuruyor, romanın kahramanı Rahmi Sönmez'in kişiliğinde solcuları gülünç ettiğimi söyledikten sonra, "Böyle solcu mu olur be!" diyordu. Ben de oldukça uzun bir yanıt yazarak kahramanımı solculuğun simgesi gibi göstermeyi usumdan geçirmediğimi, düş dünyasında yaşayan yarı hasta bir ozan olarak çizdiğimi belirtmiştim. Ne olursa olsun, bu tartışmadan sonra, bir kapıdan içeri girip de Naci'yi görünce hemen çıkıp gideceğim düşünülebilirdi.

Ama *Peygamberin son beş günü*'nü yerden yere vuran yazıların yayımlanışından bir süre sonra, aramızda hiçbir tatsızlık olmamış gibi, Gerçek Yayınevi'nin kapısından içeri girmiştim. Naci masasının başında tek başına oturmaktaydı. Birkaç saniye şaşkın şaşkın bakmıştı bana, sonra gülümsemeye başlamıştı. Her türlü hesaptan uzak bir biçimde, içtenlikle yazılmış bir eleştiri yüzünden kırk yıllık dostluğu yok sayacak değildik ya.

Temmuz, 2010

RIFAT ILGAZ

Rıfat Ilgaz'ın *Bütün şiirleri*'nin arka kapağında Orhan Kemal'den küçük bir alıntı var, şöyle yazıyor: "Nâzım'ın yanında bulunuyordum. Dehşetli etkisi altındaydım. Nâzım 'Kendi sesini bul!' diye bağırdı. Rıfat Ilgaz' dan, Celal Sılay'dan örnekler gösterdi". Bu konuşma ne zaman geçmişti, bilmiyorum, Orhan Kemal'in daha şiir yazdığı günlerde olmalı. Kesinlikle bildiğimi söyleyebileceğim bir şey varsa, o da bir dönemlerin bu ozan adayının kendi sesini 1949 yılında, *Ekmek kavgası*'nda bulduğudur. Büyük ozanın kendisine örnek gösterdiği Rıfat Ilgaz'a gelince, bana öyle geliyor ki o sesini hiçbir zaman aramamış, her yerde, herkesle kendi sesiyle konuştuğu gibi, şiirlerini, öykülerini ve romanlarını da hep kendi sesiyle yazmıştır, söylemiştir daha doğrusu.

Bu sesin ya da bu dilin nasıl bir ses ya da nasıl bir dil olduğuna gelince, alabildiğine doğal, alabildiğine yalın bir ses, alabildiğine doğal, alabildiğine yalın bir dildir. İster *Yarenlik*'i, ister *Sınıf*'ı, ister *Yaşadıkça*'yı, ister *Üsküdar'da sabah oldu*'yu, ister *Yıldız karayel*'i açın, hep aynı yalın, aynı doğal, aynı arı, aynı uyumlu, aynı tutarlı sesi duyarsınız. Alçacıktan seslenir size, daha doğrusu konuşur. Boşlukta, soyutta konuşmayı sevmez çünkü. Bu yüzden olacak, çoğu şiirlerinde kendisine kendi öyküsü anlatılan biri vardır:

Hangi işe soktunsa burnunu
dikiş tutturamadın,
ne zormuş ekmek parasını çıkarmak!

(Hürsün, *Sınıf*, s. 70.)

Boştasın belli!
Ellerin cebinde unutulmuş
Ayakların pabuçlarının içinde.

(Filim, *Devam*, s. 160.)

Sesleniş serzenişe dönüştüğü zaman bile, ses fazla yükselmez hiçbir zaman, arkadaşımızın sesidir:

Yollar kesilmiş alanlar sarılmış

Tel örgüler çevirmiş yöreni
Fırıl fırıl alıcı kuşlar tepende
Benden geçti mi demek istiyorsun
Aç iki kolunu iki yanına
Korkuluk ol

(Aydın mısın, *Karakılçık*, s.242)

Uzun sözün kısası, Rıfat Ilgaz'ın tüm yazdıkları sesini de, tutumunu da hep sürdürdüğünü gösterir: varla yok arası bir alay ve incecikten bir hüzünle Çiloğlan'ın, Halil Dayı'nın, sizin, benim, hepimizin acısını dile getirir ve üstlenir.

"Peki, güldürü anlatıları? *Hababam sınıfı* dizisi?" mi diyorsunuz? *Hababam sınıfı* kendi denetimi dışında tiyatroya ve sinemaya uygulanmış biçimleriyle yanlış bir imge yarattı. Ama, iyice kulak verirseniz, Rıfat Ilgaz'ın özgün, içten, yalın sesini bu tür anlatılarında da duyarsınız. Öyle ya, kimi çok ünlü mizah yazarlarının tersine, Rıfat Ilgaz bir buluşun üstüne yatarak son damlasına kadar suyunu çıkarmaya kalkmaz. "Neden?" derseniz, hem sözlüğünde sömürme diye bir şey yoktur, hem de buluş konusunda çok zengindir.

Halkı gibi.

SABAHATTİN ALİ ÖYKÜLERİ

Sabahattin Ali'nin öykülerini epey bir süredir açmamıştım. Geçenlerde *Yeni dünya*'dan, *Sırça köşk*'ten, *Kağnı*'dan, *Ses*'ten, *Değirmen*'den art arda dörder beşer öykü okurken, bir yandan bu öykülerden daha ortaokul yıllarında aldığım benzersiz tadı anımsadım, bir yandan da bu öykülerin o zamanlar ayrımına varmadığım bir özelliği: yalınlığı karşısında şaşırıp kaldım. Başka türlü bir yalınlıktı bu, nerdeyse bütüncül bir yalınlıktı. Evet, süslü, dolambaçlı, uzun tümceler kullanmıyordu Sabahattin Ali, öyle parlak imgelere, beylik söz sanatlarına, eğretilemelere, düzdeğişmecelere başvurmuyordu, dümdüz ve dosdoğru söylüyordu her şeyi, kısacası, "edebiyat yapmıyordu". Ancak yalınlık bununla kalmıyordu: roman ve öykünün en vazgeçilmez öğelerinden biri diye bildiğimiz betimlemeyi de en aza indirerek ya da öğelerini bütüne yayarak öykünün doğal akışını durdurmasını ya da yavaşlatmasını önlüyordu. Bunu sağlamak için de devini, oluntu ve görüntüleri en belirgin ve en vazgeçilmez yanlarıyla vermesi yetiyordu: *"Hancı Yakup Ağa, kocaman eliyle ortada oynayan karıyı gösteriyor ve dik sesiyle söyleniyordu. Kadın oyunu bırakıp bu tarafa kulak vermeye başlamıştı. Etrafta oturanlar da Yakup Ağanın fikrine katılıyorlar, düğünde oynatmak için getirilen kadının sıskalığını, suratsızlığını ileri sürüyor, elleriyle göstererek: 'Baksana ülen Hüseyin, marazın biri', diyorlardı" (Yeni dünya, s. 131, 132)*.

Görüldüğü gibi, ortam, kişiler, davranışlar bir iki çizgeleriyle, olayların akışı içinde anlatılmakta, öykünün akışını durdurmak ya da yavaşlatmak şöyle dursun, varlıkların canlılığını, oluntuların gerçekliğini vurgulamakta. Böylece yalınlık doğallık ve gerçekliğin anlatımı olmakta.

Sabahattin Ali'nin öykülerinde, yalınlık, dolayısıyla gerçeklik ve doğallık izlenimini güçlendiren iki öğe daha çıkar karşımıza: anlatıcı ve kurgu. Bilindiği gibi, yazarımızın öykülerinin çoğu birinci kişi ağzından, aktardığı olayda belirli bir işlevi bulunan, en azından olayın yakın tanığı olan birince anlatılır. Kimi zaman da anlatıcı öykünün birincil kişisidir. Ama öykü olayların dışında kalan bir "üçüncü kişi"nin ağzından anlatıldığı zaman da bu kişinin her şeyi yakından izlemiş biri, bir gizli "ben" olduğunu hep sezinleriz.

Yeni dünya'nın, *Sırça köşk*'ün, *Kağnı*'nın, *Değirmen*' in ve *Ses*'in örnek yalınlığını oluşturan bir başka öğe de, az önce söylediğim gibi, içerdikleri

tüm öykülerin alabildiğine yalın kurgusudur. Öyle şaşırtılara, çarpıcı değişimlere, çapraşık, dolambaçlı kurgulara rastlamayız Sabahattin Ali'nin öykülerinde: her şey kesinlikle doğal, dost, dingin bir sesle, özentisiz bir dille anlatılır. Sanki öykü "anlatılmış"ın resmidir. Öylesine doğal, öylesine yalın, öylesine gerçektir.

Peki, tüm bu öykülerde neyi anlatır Sabahattin Ali?

Neyi anlatacak, bizi, yanlışlarımızı, doğrularımızı, acılarımızı, sevinçlerimizi, köyü, kasabayı, büyük kenti, hastaneyi, hükümet kapısını, hapisaneyi. Özellikle de hapisaneyi. Nerdeyse her öykü kitabında bir hapisane öyküsü çıkar karşımıza. Onun en iyi tanıdığı ortamlardan biridir hapisane. Döneminin yönetimi Sabahattin Ali'yi ikide bir, hem de olmayacak nedenlerle oraya yollamıştır. Yapıtlarını okurken şaşarız buna. Şaşmakta da haksız sayılmayız: Sabahattin Ali değişik çevreleri, değişik kişileri anlatır, ama hemen hiçbirinde belli bir siyasal görüşün savunmasını yapmaz. Abartmadan, süslemeden, karartmadan, nesnel bir yaklaşımla anlatır anlatacağını. Ama nesnellik, yoksulun yoksulluğunu, zenginin zenginliğini göstermek de belirli yönetimlerin hiç mi hiç onaylamadığı bir tutumdur. Sabahattin Ali'nin dünyaya ve insanlara yöneltiği nesnel bakışı onlar bir yorum olarak görür ve cezalandırmak isterler. Varlık Yayınları'nın 1966'da yayımladığı *Son hikâyeler*'in başındaki "Açıklama" durumu çok güzel açıklar:

"Bu ciltteki hikâyeler Sabahattin Ali'nin 1947'de Remzi Kitabevi'nce yayımlanan Sırça Köşk adlı son kitabında çıkmıştır. Zamanın hükümetini kasdettiği şeklinde yorumlanan Sırça Köşk hikâyesi yüzünden bu kitap o zamanın kanunlarının verdiği hakla 'Heyeti Vekile' kararı ile toplatılmıştı. Bugün başka bir imza ile yayımlansa en küçük bir sakınca dahi görülmeyecek kadar masum bir nitelikte de olsa, yazarın adının uyandırdığı alerjileri göz önünde tutarak, 'Sırça Köşk' hikâyesini bu cilde koyamadık. Edebiyat tarihimiz bakımından bir eksiklik sayılabilecek bu davranışımız için okurlarımızdan özür dileriz."

Ne diyelim? O "Heyeti Vekile kararı"na imza atanlar çoktan silinip gittiler, ama bizler 1948 yılında en verimli çağında canavarca öldürülen büyük yazarımızın yaşamda yüzüncü yılını kutluyoruz.

Kalanlara selam olsun.

Mart, 2007

ADI ÜSTÜNDE: ADIVAR

Adı üstünde: Adıvar: Halide Edip Adıvar her zaman çok büyük bir yazar, çok önemli bir düşünür diye bilindi bu ülkede: yazın tarihleri ve ansiklopediler de yaşamında ve yapıtında birer kusur olarak nitelenebilecek özelliklerin üstünü örtmeyi görev bildiler. Örneğin Kurtuluş Savaşı sırasında “önce onbaşı, sonra başçavuş rütbesi” almasını ikide bir yazdılar da “Amerikan mandası”na girme önerisinin sözünü bile etmeden “bazı memleket meselelerinde Mustafa Kemal’le fikir ayrılıklarına düştüğünü” söylemekle yetindiler. Büyük kurtarıcının ölümünden hemen sonra ülkeye döndüğünde de bir kahraman gibi karşılandı, kendisine bol keseden profesör sanı verilerek İstanbul Üniversitesi’nde İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünü kurmakla görevlendirildi, birkaç yıl sonra da CHP Roman Ödülü’yle onurlandırıldı. Oysa, bilindiği gibi, o dönemde yazar ve ozanlara pek de iyi gözle bakılmıyordu. Örneğin kırklı yılların sonlarına doğru, Galatasaray Lisesi’nde, yanılmıyorsam, orta üçte, her aykırılığı saniyesinde seziveren müdür yardımcımız F. T., günün son çalışma saatinde, Sabahattin Ali’nin *Yeni dünya*’sını okuduğumu görünce, “Okuyacak başka yazar bulamadın mı?” diyerek kitabımı alıp gitmiş, hafta sonunda aldığım ikinci bir *Yeni dünya*’yı okumaya giriştiğimde de hiç beklenmedik bir biçimde tepemde bitmiş, kitabı elimden çekip alması üzerine, “Hocam, bu kitap yasaklanmış değil, tüm kitapçılarda satılıyor”, dediğim zaman da “Sen küçük kardeşinin elinde dolu bir tabanca görsen, hemen çekip almaz mısın?” yanıtını vermiş, arkasından da bu kitapla üçüncü kez yakalanmam durumunda başımın belaya gireceğini söylemişti. Üçüncü bir *Yeni dünya* almamıştım.

Rastlantı bu ya, *Sinekli bakkal*’ı okumaya bundan sonra girişmiştim. Dönemin yönetiminin onurlandırdığı bir kitaptı, hiç kimse tehlikeli bir kitap okumakla suçlayamazdı beni. Ama, Tanrı sizi inandırsın, Sait Faik’in, Oktay Akbal’ın, Sabahattin Ali’nin, Orhan Kemal’in kitaplarından sonra çok zor okunuyordu, dili benim dönemimin dili, kişilerinin devindiği ülke benim ülkem değildi sanki. Fransız, Rus, Amerikan yazarlarına da benzemiyordu. Yetmiş seksen sayfa süresince direndikten sonra bırakmıştım. Bırakış o bırakış: *Sineklı bakkal* da, Halide Edip Adıvar da bitmişti benim için.

Bu nedenle, Çetin Yetkin’in *Müdafaa-i Hukuk*’un Haziran 2010 sayısında “Halide Edip Adıvar” adlı uzun yazısını ve ünlü yazarımızdan yaptığı alıntıları görünce, dostumuzun emeğine acıdım. Söylemek bile fazla, gözlemleri yüzde yüz yerindeydi, yaptığı alıntılar da yazar konusundaki olumsuz yargımı kesinlikle doğruluyordu. Ama harcanan bunca çabaya ve bunca zamana değer miydi? Önce değmezmiş gibi geldi bana. Şişirme yaşamöykülerine ve içi boş övgülere bakarak daha nice eski ya da yeni benzeri gibi Halide Edip Adıvar’ın da büyük yazar olduğuna inananlar kolay kolay anlayamazlardı böyle yazıları, bu yazıda gösterilen kusurları kusur olarak görebilmek için de bir başka türlü yetişmiş ve şu son yıllarda iyice yoğunlaşmış olan körleştirim edimine uğramamış olmaları gerekirdi. Ama, birkaç gün sonra, yazıyı yeniden okuduğumda, benim için aydınlatıcı olduğu kadar da koltuk kabartıcı bir yazı karşısında bulunduğumu düşündüm. Altmış yıl önceki gözlemimi ve bu gözlemin ardından verdiğim kararı doğrulamaktaydı. Evet, böyle: Çetin Yetkin’in yazısındaki alıntılar, zaman içinde elden geçirilmiş görünmelerine karşın, dev yazarımızın türkçesinin benim daha on beşimde saptadığım aksaklığını hemen belli ediyordu. İşte, buyurun, Yetkin’in sıraladığı örneklerden birkaçını bir kez daha okuyalım: “*Bir kar gibi beyaz, çocuk gibi saf ve temiz olmalıyız”* **(Seviye Talip)**; *“Şuurunun en alt tabakasında bir yüz var.* Bu *her zaman vardı”* **(Sinekli Bakkal,** s. 166); *“Siz New-York yörelerindeki tek odalı* katlarla yapılmış *apartmanları gördünüz mü?”* **(Akile Hanım Sokağı**, s. 184); *“Kalbi* presto presto *atıyor”* **(Akile Hanım Sokağı**, s. 168); “*Çirkin yüzünün yıldırım hızı ile değişmesi, siyah gözlerinin* insanın yüzünü delip kafasının içine bakması, *yüzündeki kırışık çizgilerin durgunluktan* en ateşli bir heyecana *geçmesi... Bunlar hep* ona özel *şeylerdi”* **(Sinekli Bakkal,** s. 94); *“Madam Angelz’in* bir hayli birbirinden ayrı tarafı *vardır”* **(Tatarcık,** s. 80).

Açıklıkla görüldüğü gibi, alabildiğine çoğaltabileceğimiz bu örnekler, sonra kişilerinin fransızca ve ingilizce sözcükleri anadillerinin sözcükleri gibi kullanarak *“Çok şarman bir insan”* ya da “*Bonjur, Salim... Bonjur, Haşim... Bonjur herkes”* gibi sözler etmeleri en hoşgörülü yayıncının bile yazar ya çevirmenlerine hemen kapıyı göstermesine yol açacak türdendir, ama, adamının eline düşmüşse, Adıvar’ın kitaplarında birer biçem tansığı olarak nitelenmeleri bile olanaklıdır. Neden derseniz, büyük hanım sapına kadar Amerikancı olmuştur her zaman, sanki ülkemiz Amerikalılarla dolup taşıyormuş gibi romanlarında birçok kızımızı Amerikalı beylerle başgöz

etmiş, bunu da yurtsever hanımlarımızın bir kahramanlığı gibi sunmuştur. Bu arada, başta dil devrimimiz olmak üzere, tüm Atatürk devrimlerini "totaliter" bir yönetim anlayışının ürünü gibi göstererek tutuculuğun devrimcilikten, baskının özgürlükten, yabancı hayranlığının ulusçuluktan üstün olduğunu göstermeye çalışmıştır. Ama burası Türkiye, burada doğrularınızla değil, yanlışlarınızla, başarılarınızla değil, kusurlarınızla parlar ve "biyografisine sığmayan" ölümsüzler arasına katılırsınız.

Bu da size Kemal Tahir'lerin ve Orhan Pamuk'ların bu ülkeye gökten inmediklerini gösterir.

Ağustos, 2010

YETMİŞ YIL

Enver Ercan, telefonda, “*Varlık*’ın yetmişinci yılı!” deyince, birden şaşırdım. Hemen arkasından da şaşırmama şaştım: ben bile yetmişimi sürüyordum, şaşılacak ne vardı bunda? İlk bakışta, hiçbir şey yokmuş gibime geldi. Ama biraz düşününce anladım ki birdenbire *Varlık*’la aynı yaşta olduğumu yeniden ayrımsamaktan ve, izlenimimi değerlendirmeme zaman kalmadan, bunu bir çelişki olarak algılamamdan kaynaklanıyordu şaşkınlığım. Bu da pek öyle temelsiz bir izlenim değildi. Derginin 1933 yılında kurulduğunu çok iyi bilmeme karşın, onu hep yaşça da, başça da kendimden büyük olarak düşünmüştüm, bu bir; *Varlık*’ı hep unutulmaz kurucusu Yaşar Nabi Nayır’la özleştiregelmiştim, bu iki; karınca kararınca bir yazar ve çevirmen olarak gözlerimi olgunluk çağının doruğunda bulunan *Varlık*’ta açmıştım, bu da üç. Diyeceğim, bir tarihle bir ölümlünün yaşıtlığı, yani basbayağı bir aykırılık söz konusuydu. Ama soyut rakamlar açısından bakılınca, şaşkınlığım bana bile bir saçmalık gibi görünmekteydi. Ayrıca, övünmek gibi olmasın, benim durumum özeldi: 1953 yılının sonlarında, yani bundan tam elli yıl önce, yirmi yaşımda ve *Varlık*’ın yirminci yılında, Yaşar Nabi beyin yardımcısı olarak *Varlık*’ta çalışmaya başlamıştım, yaşama *Varlık*’ta atılmıştım bir bakıma; 1961 sonlarında bir başka yerde çalışmaya başlamıştım, ama *Varlık* ve Yaşar Nabi beyle ilişkim kesintisiz bir biçimde sürmüştü. Dergiyle kurucusunu hep birbiriyle özleştirdiğimden olacak, kurucunun ölümü de değiştirmemişti durumu.

Ancak, öyle sanıyorum ki, bana özgü bir yaklaşım değildi bu: yazın dünyamızın nerdeyse tüm üyeleri *Varlık* dendi mi Yaşar Nabi’yi, Yaşar Nabi dendi mi *Varlık*’ı düşünürdü. *Varlık* yalnızca onun tasarımının, onun çabalarının ürünü olduğu için mi? Hayır kuşkusuz, Orhan Veli’den Fazıl Hüsnü Dağlarca’ya, Ziya Osman Saba’dan Bedri Rahmi Eyuboğlu’ya, Behçet Necatigil’den Sabahattin Kudret Aksal’a, Sait Faik’ten Oktay Akbal’a, Orhan Kemal’den Muzaffer Hacıhasanoğlu’ya, Mahmut Makal’ dan Talip Apaydın’a, Ataç’tan Sabahattin Eyuboğlu’ya, nice yazar ve ozanın belirleyici katkıları oldu *Varlık*’a, *Varlık* yazar ve ozanlarıyla önem kazandı, yıllar yılı Türkiye’nin en önemli yazın dergisi olarak kalmasını da büyük ölçüde onlara borçluydu. Genç yazarlar ve ozanlar öncelikle onlar orada olduğu için bu dergide yayımlatmaya çalışıyorlardı yapıtlarını. Ama, birçok yazar ve ozanın *Varlık* aracılığıyla ünlenmiş olması bir yana,

Varlık'ın odağını her zaman Yaşar Nabi oluşturmuştu, tinini her zaman o cisimlendirmişti. Önce, daha gençlik yıllarında, askerlik döneminde bile yayımını aksatmamasıyla, daha sonra, kırklı yılların ortasında, evini satarak elde ettiği sınırlı olanaklarla Varlık Yayınevi'ni kurarak yaşamını dergisine adamasıyla kanıtlamıştı bunu, bir de, büyük serüveninin başından sonuna kadar, dergisinin patronu değil, işçisi olmayı yeğlemesiyle: okura ulaşmadan önce her satırını birkaç kez okumadığı dergi sayısı onu, on beşi zor bulurdu belki, bu da, söylemek bile fazla, yaşamın belirli zorunluluklarının sonucuydu. Ama Yaşar Nabi beyin işçiliği sıradan bir işçilik değil, bir yaratım edimiydi.

Varlık'ta çalıştığım yıllarda birkaç kez saptamıştım bunu. Kimi kez hastalık, kimi kez kaçınılmaz yurtdışı gezileri nedeniyle, dergiyi yayıma hazırlama görevini bana bırakmıştı, ben de, elimden geldiği kadar onun sayfa düzenine, yazar ve ozanları sayfalara önemleri ve yaşlarıyla oranlı bir biçimde yerleştirme yöntemine bağlı kalmaya büyük özen göstererek hazırlamıştım söz konusu sayfaları, ama, her seferinde, diyelim ki Oktay Akbal, diyelim ki Necati Cumalı, durumu dergiyi eline alır almaz anlamış, bunu bana iletmekten de çekinmemişti. Öyle görünüyordu ki Yaşar bey daha ilk bakışta sezilen, ama açıklıkla dile getirilemeyen bir mantığa, bir iç düzene göre kurmaktaydı dergisinin her sayısını, yazarlar, konular, türler arasında kendine özgü bir dengeye ulaşmaktaydı.

Varlık'ı yazınımızın tarihsel bir kurumu, adı onun adıyla özdeşleşmiş olan yöneticisini tarihsel bir kişilik olarak değerlendirmeme gelince, sanırım, hiç abartma yoktu bunda, birçok aydınımızın paylaştığı bir görüştü, hem de yalnızca bugün değil, ellili, altmışlı yıllarda bile. Öyle ya, şiirimizi temelinden yenileyen Garip akımı *Varlık*'ta gelişip serpilmişti, Sait Faik gibi büyük bir yazar öykülerini yıllar yılı *Varlık*'ta yayımlayarak yazınımızda öyküyü birincil bir tür düzeyine yükseltmişti. 1950'lerde, özellikle Mahmut Makal'ın *Bizim köy*'ünün ardından, Anadolu'nun yoksul ve unutulmuş köşelerini yansıtmaya yönelen gerçekçi anlatı doğup gelişmiş ve büyük bir ilgi uyandırmıştı. Yalnızca bunlarla değil, çevresinde topladığı yaşlı ve genç yazarların belirleyici niteliğiyle de cumhuriyet dönemi Türk yazınının odağı ve simgesi olmuştu. *Varlık*'ın tarihi Cumhuriyet dönemi Türk yazınının tarihiyle örtüşür büyük ölçüde; *Varlık*'ı, ozanlarını ve yazarlarını göz önüne almadan yazılan bir Cumhuriyet dönemi Türk yazını tarihi düşünülemez bile.

Öte yandan, bugün *Varlık*'ın eski sayılarını dikkatle gözden geçirenler, özellikle de kurucusunun üçüncü sayfadaki başyazılarını birbiri ardından okuyanlar, derginin ve kurucusunun cumhuriyet yazınımızın önde gelen değerleri olmaları yanında, cumhuriyet tarihimizin tanığı da olduklarını görürler. Yaşar Nabi, bu birbirinden ilginç başyazılarda, döneminin önemli siyasal ve toplumsal olaylarını cumhuriyet ilkeleri doğrultusunda, kendine özgü bir kavrayışla inceler, ülkesinin sorunlarını yakından tanıyan bir aydın olarak, saptadığı sapmaları yetkeyle ve içtenlikle eleştirirdi. Bu açıdan bakılınca, Yaşar Nabi'nin özellikle 1946-1960 dönemine ilişkin yazılarının vazgeçilmez bir kaynak oluşturduğu söylenebilir.

Varlık'ın ekin yaşamımızda tuttuğu benzersiz yere, sağladığı önemli katkılara karşın, sık sık eleştirildiğini, şimdi büyük çoğunluğu ikinci cumhuriyetçi ya da "post-mandacı"ya dönüşmüş kişilerce sol düşünceye kapalı kalmakla suçlandığını biliyoruz. Önde gelen yazarları, diyelim ki bir Ataç, bir Sabahattin Eyuboğlu, bir Dağlarca, bir Külebi, bir Cumalı, bir Akbal, bir Ceyhun Atuf Kansu sol düşünceye ne ölçüde kapalı kaldıysa, dergi ve yöneticisinin de o ölçüde kapalı kaldığını, yani, söylenenin tersine, sol düşünceye her zaman açık durduğunu söylemek gerekir. Derginin ve yöneticisinin politikayı hiçbir zaman yazının önüne geçirmediği, politikayı hiçbir zaman yazınsal bir sorun olarak görmediği bilinir. Öte yandan, özellikle 1950-1960 dönemi yazın adamları için korkunç bir dönemdir: Menderes yönetiminin gözünde her yazın adamı gizil bir suçludur. Öykücünün, ozanın her tümcesine, her dizesine kuşkuyla bakılır. Örneğin 1956 yılında *Varlık*'ta yayımlanan bir şiirde *"Erikler gene çiçek açacak"* gibi bir dize geçtiği için Yaşar Nabi Nayır sıkıyönetim komutanınca makamına çağırtılıp bir temiz azarlanmış, "Bu dizede tehlikeli olan nedir?" diye sorunca da "Biz o çiçeklerin hangi çiçekler olduğunu biliyoruz!" yanıtını almıştır. Komutanın odasından çıkışında, albaylar Yaşar Nabi beyden özür dilemiş, "Komutana eriklerin çiçeğinin beyaz olduğunu söyledik, ama dinletemedik", demişlerdir. Gene de uyarılarının bir ölçüde işe yaradığı, ozanın örneğin "Şeftaliler gene çiçek açacak", demiş olması durumunda, kendisinin de, Yaşar Nabi beyin de en az birkaç ay süresince postu tutukevine sermesi olmayacak bir şey değildi. Kimilerinin utanmadan bir demokrasi ve ekonomik kalkınma dönemi olarak niteledikleri Menderes dönemi böyle bir dönemdir. Böyle bir dönemde, Yaşar Nabi beyin başlıca çabalarından biri de dergisini kapatılma tehlikesinden uzak tutmak, ama, aynı zamanda, yazınsal ve düşünsel eylemini sürdürmek olmuştur. André

Gide baskının korkakları alçalttığını, buna karşılık, en iyileri güçlendirip yücelttiğini söyler; Yaşar Nabi bey de en iyilerdendir, *Varlık*, yıllar yılı, hem kendisinin, hem yazarlarının düşünsel direnişinin somutlaşımı olmuştur.

Usumda kaldığına göre, okur kitlesi de çok iyi anlamıştı bunu, siyasal baskıların katlanılmaz olmaya başladığı günlerde, *Varlık* dergisinin satışı ülkemizde hiçbir yazın dergisinin erişemediği bir düzeye: on beş bine ulaşmıştı.

Temmuz, 2003

ESAT MAHMUT KARAKURT

Yanılmıyorsam, 1950 kışında ışıl ışıl bir pazar günüydü. Benim gibi Galatasaray Lisesi'nde parasız yatılı olarak okuyan, dolayısıyla benim gibi kahverengi bir takım üzerine lacivert bir palto giymiş olan sevgili dostum Mehmet Gürlek'le birlikte Taksim Bahçesi'nde yürüyorduk. Karşıdan unutulmaz Türkçe hocamız Esat Mahmut Karakurt' un geldiğini gördük. O da nerdeyse aynı anda bizi gördü.

"Merhaba, çocuklar! Ne yapıyorsunuz?" dedi.

"Biraz yürüyoruz, hocam", dedik.

"Ben de öyle. Hadi, birlikte yürüyelim", dedi.

Bir yanına Mehmet'i, bir yanına beni alıp kolumuza girdi. Konuşa konuşa Taksim Bahçesi'nin bir başından bir başına yürüdük, sonra nerdeyse tam karşılaştığımız yerde durdu, "Benden bu kadar, çocuklar", deyip elimizi sıkarak ayrıldı. Biz bir kez daha dolaştık bahçeyi. Bu son dolaşma sırasında insanlar bize bir başka türlü bakıyorlardı. Dört beş kişi de "Kardeşim, az önce birlikte yürüdüğünüz adam Esat Mahmut Karakurt'tu, değil mi?" diye sordu. "Evet, oydu", dedik gururla. Ama 1951 ya da 1952'de, *Erikler çiçek açtı* adlı romanının ünlü bir gazetede tefrika edildiği günlerde olsa, sanırım hiç kimse sormazdı böyle bir soruyu. O günlerde ünü doruktaydı. Dönemin ilginç mi ilginç bir güldürüm gazetesi de (*Karakedi*) kendi tefrikasını başlatmıştı: *Erkekler çiçek açtı*. Bu gazete İstiklal Caddesi'nin her köşesinde satılır, hocamızın liseden çıkıp Taksim'e doğru yürüyüşü sırasında da gazetenin satıcıları "Erkekler çiçek açtı! Erkekler çiçek açtı!" diye bağırıp dururlar, unutulmaz hocamız hiç mi hiç kızmaz, gülümseyerek geçip giderdi. Böylesine tanınmaktan da, romanlarının çok satmasından da hiçbir zaman bir üstünlük payı çıkarmazdı.

Hiç unutmam, bir gün ünlü romancımız Reşat Nuri Güntekin müfettiş olarak sınıfımıza gelmiş, ders boyunca bir dost gibi aramızda kalıp hocamızla ve bizlerle söyleşmişti. Aramızdan bir dost gibi ayrılmasından sonra, Esat hoca bize gerçek bir romancıyla tanıştığımızı söylemiş, bir arkadaşımız "Ya siz, hocam?" deyince de kendine özgü içtenliğiyle "Ben Reşat Nuri bey gibi bir romancı değilim; tüm o kitapları ülkemizde okuryazarlığın gelişmesine yardımcı olmak için yazdım", diye yanıtlamış, sonra da yazın dünyasına tek katkısının üç nokta olduğunu söylemişti,

romanlarında oldukça sık kullandığı, bugün de çoğu köşemenlerimizin bol bol tükettikleri üç noktanın.

Esat hoca öğrencilerinin kendi romanlarının diline öykünmelerine kızar, cezasını da saniyesinde verirdi. Evet, saniyesinde, çünkü, gözleri yakını iyi görmediğinden, yazı ödevlerimizi bize kürsüde, yani hemen yanında okutur, yanlış, yapay ya da çirkin bir tümceye rastladığı zaman da ensemize tokadı indiriverirdi. Unutulmaz hocamızdan hep iyi notlar, hatta iki yıl içinde üç dört kez on almış olmama karşın, ben de bir tokadını yemiştim. Hem de hiç kusurum olmamasına karşın. Sevgili sıra arkadaşım Mehmet Ali Kışlalı heyecanlandığı zaman kekelediğini söyleyerek ödevini benim okumamı istemiş, Esat hoca da “Olur”, demişti. Ama daha üçüncü ya da dördüncü tümcede tokat inivermişti enseme. “Hocam, bu arkadaşımın ödevi”, dediğim zaman da gülmüş, “Yerine döndüğünde bir tokat da sen ona at!” demişti. Tokadı sert, notu kıttı, ama çok severdik Esat hocayı. Sanırım, o da bizi sever, bize güvenirdi.

Hiç unutmam, orta kısımdaki son yılımızda, mayıs başlarında, bir cumartesi günü, sınıfa girer girmez, “Çocuklar, bugün Faik Şevket beyle dersiniz var mı?” diye sormuştu.

“Var, hocam, bundan sonraki ders”, demiştik.

“Öyleyse, Faik Şevket bey sınıfa girince hep birlikte ‘Bayramınız kutlu olsun!’ diye bağırır mısınız?” diye sormuş, biz hiç duralamadan“Bağırırız, hocam”, deyince de isteğinin nedenini açıklamıştı: o sabah, Esat hoca öğretmenler odasına girince, yurt bilgisi hocamız Faik Şevket bey elini sıkarak “Bayramın kutlu olsun”, demiş, Esat hoca “Ne bayramı?” diye sorunca da “Bilmiyor musun, bugün hıdrellez, Çingenelerin bayramı”, diye yanıtlamıştı.

Faik Şevket bey hep bağırıp çağırır, sınavlarda bilmece gibi sorular sorar, genellikle düşük notlar verir ve herkese yukarıdan bakardı. Gene o güvenli havasıyla sınıfa girmiş, biz de ayağa kalkarak gırtlaklarımızın var gücüyle “Bayramınız kutlu olsun!” diye bağırmıştık.

Sonuç korkunçtu: Faik Şevket hoca bas bas bağırıp tüm sınıfın canına okumaktan söz ediyor, “Her kuşun eti yenmez”, diye yineleyip duruyordu. Bir ara, “Kimi kuşlar vardır, hemen sinip başlarını kanatlarının altına sokarlar, kimileri de...” dediği sırada, Şeytan’a uyacağım tuttu, “Hocam, siz ördek misiniz?” diye bağırdım. Faik Şevket hocanın öfkesi tüm sınırları aştı: gözlerini benim bulunduğum yana dikmiş, “Eşşek herif! Köpek herif! Gel buraya, gel buraya! Beni oraya getirtme! Gördüm seni!” diye

bağırıyordu. Bana da sanki beni gördü gibi geliyordu. Bereket, Mehmet Ali sımsıkı tutmuştu kolumu, “Sakın gitme, seni görmedi”, diye fısıldıyordu. İş uzadıkça Faik Şevket bey en azından görünüşte yumuşamaya başlamıştı. “Gel artık! Kendin gelirsen dövmem, ceza da vermem ve verdirtmem”, diyordu. Gelen olmayınca gene sertleşti, “Üçe kadar sayacağım, gelirsen geldin, gelmezsen çok fena yapacağım!” demeye başladı, sonra da ağır ağır saydı: “Birröö!... İkiyyöö!... Üççööö!” Bir dakika daha bekledi, çağrısına uyulmadığını görünce de öfkeyle çıkıp gitti. Bereket, ertesi hafta sınıfa girdiğinde her şeyi unutmuş görünüyordu.

O gün bu gün, arada bir sormuşumdur kendi kendime: Esat hocanın bizden Faik Şevket beye yapmamızı istediği şeyi Faik Şevket bey ya da başka bir hoca Esat hocaya yapmamızı istese, yapar mıydık? Yanıtım hep aynı olmuştur: hayır.

Esat hocanın yaşamında öğretmenlik bayağı uzun ve önemli bir evreydi kuşkusuz. Romancılık da öyle. Bunların dışında da çok renkli ve çok anlamlı bir yaşamı vardı. Dişçilik okumuş, ama yaşama gazeteci olarak atılmış, bu arada, Lozan’a kapkara saçlarla giden İsmet Paşa’nın iki ay sonra apak saçlarla döndüğünü görmüştü. Bir ara, kendisine Basın Yayın Genel Müdürlüğü önerilmiş, ama gördüğü yüksek öğrenim sorulup da “Dişçilik” yanıtını verdiği zaman çevresindekilerden birinin hafiften dudak büktüğünü görünce, öneriyi kesinlikle geri çevirerek gidip Hukuk’a yazılmıştı. Hukuk öğrenimi kendisine değerli bir avukat ünü kazandırmış, örneğin şimdi adını anımsayamadığım bir kitaba ilişkin savunması dillere destan olmuştu.

Onun fırtınalı bir dönemde, 1957-1960 yılları arasında Cumhuriyet Halk Partisi milletvekili olarak sergilediği etkinlikler de unutulacak gibi değildi. Menderes’in Demokrat Parti’sinin yalnız basın üzerinde değil, Büyük Millet Meclisi’nde de uyguladığı baskı ve saptırmaca düzenine karşı çıkışlarını, yerinde sorularla bakanları sıkıştırmalarını dönemin gazeteleri sık sık yazarlardı. Çok önemli bir edimi de Yeşilköy Havaalanı’ndan gelmekte olan İsmet İnönü ve arkadaşlarının yolunu keserek ona saldırma, belki de öldürme girişiminde bulunan Demokrat Parti yanlısı bir “güruh”u, nerdeyse tek başına, yumruklarıyla dağıtmak olmuştu.

* * *

Esat Mahmut Karakurt’un tüm bu olumlu özellikleri göz önüne alınınca, bir zamanlar çok okunup çok sevilen romanlarının nicedir unutulup gitmiş olması bayağı şaşırtıyordu insanı. Hele bir *best-seller*’ler döneminde yaşadığımız düşünülünce, şaşkınlığımız daha da artıyordu. Bereket, Galatasaray Eğitim Vakfı ve Bilgi Yayınevi’nin işbirliğiyle bu boşluk doldurulmaya başlandı: Karakurt’un dört romanı: *Ankara Ekspresi* (1946), *Kadın severse* (1960), *Ömrümün tek gecesi (*1950), *Allahaısmarladık* (1936) şimdiden okura ulaşmış durumda, arkasının da geleceği bildiriliyor. Her iki kuruma da gönülden teşekkür ederiz. Ancak, ben kendi payıma, bu çok uzun gecikmeden sonra, daha özenli ve daha kapsamlı bir sunuş beklerdim doğrusu. Örneğin her kitabına unutulmaz hocamızın bu kitabın yayımlandığı günlerde çekilmiş bir fotoğrafı, yaşamına ve roman türüne yaklaşımına ilişkin kapsamlı bir inceleme konulabilirdi. Böylece günümüz okurlarının *Allahaısmarladık* ya da *Ömrümün tek gecesi*’ni okuduktan sonra uğrayabilecekleri şaşkınlık ya da düş kırıklığı önlenmiş olurdu.

Öyle ya, daha önce de belirttiğim gibi, romanlarının fazla bir yazınsal değeri bulunmadığını Karakurt’un kendisi de söylerdi. Bu arada, yapıtlarının elden geldiğince açık ve yalın olmasına özen gösterir, oluntuları nerdeyse hep “şimdiki zaman kipi”nde anlatır, en ufak zaman ve uzam değişimlerini bile belirtmeye özen gösterirdi. İşte *Kadın isterse*’den birkaç örnek:

> “Aradan tam bir hafta geçti.
>
> Bir Pazar akşamıdır bugün.
>
> Hava kararıyor.
>
> Türkiye sefaretinin önünde bir otomobil durdu.”
>
> (s. 172)

> “Yarım saat sonra...
>
> Şimdi Kremlin meydanının büyük Katerina kilisesi ile birleştiği noktada (...) o mahut binanın bulunduğu yere doğru geliyoruz yine...” (s. 173)

> “Aynı gece...
>
> Saat dokuz buçuk.

Binbaşı İrfan Bey’le Kâmil Bey şimdi geldiler sefarete.” (s.176)

“Zaman değişmedi.
Şu anda saat, yine gecenin on biridir.
Değişen yalnız içinde bulunduğumuz oda.”
(s. 183)

Evet, Karakurt böylesine özen gösterir uzam ve zaman değişimlerini belirtmeye. Böylece nerede “bulunduğumuz” konusunda hiçbir zaman ikircilliğe düşmeyiz. “Bulunduğumuz” diyorum, çünkü anlatıcımız hemen her zaman birinci çoğul kişi olarak konuşur, hep “biz” der. Böylece anlatısına biz okurlarını da katar, örneğin *“Cağaloğlu’ndaki muayenehanedeyiz hepimiz”*, derken (*Kadın isterse,* s. 17), açıkça vurgular bu kıyağını. Bununla birlikte,

> “Tam kırk dakikadan beri muayene devam ediyor.
>
> Odada kız, doktor, konsolos ve bir de hastabakıcı var. Muayene bitti galiba” (*A. y.* , s. 17)

derken, her şeyin bir sınırı olduğunu da gösterir bize.

Öte yandan, bir iki Esat Mahmut romanı okumuş olanlar, olay nerede geçerse geçsin, hiçbir zaman yabancılık çekmezler. Adları ve işleri değişik de olsa, kişiler hep tanıdık gibi görünür: olumlu erkek kahraman Türk’ tür, yaratıcısı gibi kalın dudaklı, iriyarı ve esmerdir; kadın kahraman yabancıysa, kesinlikle sarışın ve çok güzeldir, alınyazısı da her zaman esmer ve kalın dudaklı kahramana vurulmasını gerektirir.

Hiç kuşkusuz, bunları romancının evreninin özellikleri olarak niteleyebiliriz, ama ben, kendi payıma, örneğin *Kadın severse*’yi okurken, *“Birdenbire ağır surette hastalanan sayın bir yolcumuz”* (*A. y.*, s. 12), *“Ve bütün süratle Anadolu sahillerine doğru uçmaya başladı”* (*A. y.*, s. 12), *“Herkes başını sesin geldiği tarafa çevirip baktıkları zaman gördüler ki...”* (*A. y.*, s. 13), *“Sonra gayet maharetle birdenbire alçalıp, tekerleklerini meydanın asfaltı üzerine bıraktı”* (*A. y.*, s. 13), *“Elini alnının üzerine koyup, gözlerini aşağı alan doktor”* (*A. y.*, s. 18), *“Sonra herhangi bir mukavemet edici hareket yapmadan”* (*A. y.*, s. 18), *“İnsanın bu manzara karşısında adeta içinin sızlayacağı geliyor”* (*A. y.*, s. 62), *“Çünkü yakaların yarı açık bıraktığı üstü kesif simsiyah tüylerle örtülü göğsü, hâlâ kurumamış ter*

damlacıkları ile rutubetli rutubetli parlamaktadırlar" (*A. y.*, s. 63) türünden örneklerle karşılaştıkça, "Ya bunları ben yazıp da unutulmaz hocama okumuş olsaydım, enseme kaç şaplak inerdi acaba?" deyip durdum.

Bereket, bir süre sonra, "Esat hoca günümüzün *best-seller* yazarlarına yol göstermiş olmasın?" demeye başladım da biraz rahatladım.

Temmuz, 2009

HOCA NASRETTİN

Gün yenilik günü. En azından biçimselin alanında. Adların bile yenileri çıkıyor durmadan. Daha çok bize özgü olduğunu sandığım bir akım uyarınca, geleneksel adların yerini yeni adlar alıyor nicedir, Hakan'lar, Bora'lar, Vural'lar, Okşan'lar, Beste'ler, Nebze'ler, Damla'lar, Balçiçek'ler birbirini izliyor ve geleneksel adların oranı hızla düşüyor ülkemizde. Bereket, tümden silinmiyorlar, bir ölçüde sürdürüyorlar varlıklarını. Bu arada, çocuklara Cemalettin, Hayrettin, Nurettin, Sabahattin, Selahattin, Tacettin gibi görece uzun ve eski adlar verildiğine de tanık oluyoruz. Benim gözlemlediğim kadarıyla, tüm bu "-attin"li, "-ettin"li, "-ittin"li adlar arasında, çocuklarımıza hiçbir zaman vermediğimiz, belki bizimkinden önceki kuşakların da kolay kolay vermedikleri bir ad varsa, o da Nasrettin. Gelenektir, genellikle sevdiğimiz, saydığımız kişilerin adlarını veririz çocuklarımıza, Nasrettin'se çok iyi bildiğimiz, çok da sevdiğimiz bir söylensel kişinin adı. İlk bakışta, bu adı çocuğumuza vermemizin hiç kimseyi şaşırtmaması, hiç kimseye aykırı gelmemesi gerekir. Ama ben yetmiş beş yaşıma geldim, bugüne değin adı Nasrettin olan tek kişiyle karşılaşmadım, karşılaştığını söyleyen bir kimse de tanımadım. Peki neden? Neden hiç kimse oğluna hepimizin çok sevdiği söylensel kişinin: Nasrettin Hoca'nın adını vermiyor ki? Nasrettin adı uğursuz mu, yoksa dokunulmazlığı var da biz mi bilmiyoruz? Benim yanıtım tek ve kesin: Nasrettin Hoca'nın varlığı nedeniyle, yani Nasrettin Hoca hep yaşadığı, hep çok yakınımızda, aramızda bulunduğu, çocuğumuza böyle hep aramızda bulunan, hep böyle yaşamımızı paylaşan birinin adını vermenin birtakım karışıklıklara yol açabileceğini düşündüğümüz için.

Evet, böyle. Hiç kuşkusuz, gündelik yaşamımızın her alanına girmiyor Nasrettin Hoca, kolay kolay trene, uçağa bindiremiyoruz, mayo giydirip bikinili hanımlar arasında yüzdüremiyoruz. Ama televizyonda bir oyuna, kürsüde bir politikacıya, stadyumda bir maça, hatta yeni çıkmış bir kitaba ilişkin alaylı gözlemlerini, nükteleri gibi ince uyarılarını işitmemiz her an olanaklı. Anamın, zaman zaman, kimi kişileri dinlerken, "Hoca Nasrettin bu!" diye söylenmeleri de, "Hoca Nasrettin'in dediği gibi" diye başlayıp kendi gözlemini anlatması da hep gözlerimin önünde. Onun Nasrettin Hoca'yı hep Hoca Nasrettin diye anmasının da bir anlamı vardı kuşkusuz: bir san niteliğindeki sözcüğü takma ada dönüştürüyor, san ada dönüşünce

de Nasrettin Hoca hem uzam, hem zaman içinde olabildiğince yaklaşıyordu bize, içimizden biri oluveriyordu. Ama, biraz düşünecek olursak, anamın yıllar önce yaptığı hepimizin yaptığıdır bir bakıma, yıllardan, yüzyıllardan beri tüm yurttaşlarımızın yapageldiğidir: kimimiz sözlerini yineleyerek, kimimiz uçsuz bucaksız dağarcığına çok az, çok önemsiz de olsa bir şeyler katarak aramıza getiririz onu, karınca kararınca yaşamımıza katarız, yaşatırız. Ölümsüz bir yapıt gibi.

Bu saptama, doğru sayılması durumunda, Nasrettin Hoca'nın kökenine ilişkin kimi yorumları geçersiz kılar. En azından, onun kökenine ve kişiliğine ilişkin kesinlemelere gölge düşürür.

Bilindiği gibi, kimileri onun Sivrihisarlı olduğunu ileri sürer, kimileri Akşehirli olduğunu, buradaki ünlü türbenin de bunu doğruladığını söyler, kimileri de, kesin bir dille, 1300 yılında, Candaroğulları'nın bir baskını sırasında, Kastamonu'da öldürüldüğünü. Kimilerine göre, yaşadığı dönemin önde gelen bilginlerinden biridir, kimilerine göreyse, bir ermiş. Ama ermişliğini nice fıkralarında yer alan açık saçık sözler, aykırı edimler yalanlar, bilginliğini de fıkralar arasından yansıyan yaşam biçimi. Öte yandan, dün olduğu gibi bugün de Hoca'ya yeni memleketler, yeni uğraşlar bulunabilir. Biri Sivrihisarlı, öteki Akşehirli iki Nasrettin Hoca'mız bulunduğu da savunulabilir. Gene de tüm bu varsayımlar başlangıçtaki savımızı, yani Nasrettin kardeşimizin yüzyıllardır aramızda yaşayan, ama tanımlara, dönemlere ve bölgelere sığmayan bir kişi olduğunu kanıtlar bize. Pertev Naili Boratav'ın *Nasreddin Hoca*'sında verilen fıkralar da kanıtlar bunu: eski dönemlerde derlenmiş Nasrettin Hoca fıkralarının bugün hemen hepimizin anlamakta zorlanacağı bir dili vardır, ama, günümüze doğru gelindikçe, bizim dilimiz gibi Hoca'mızın dilinin de güncelleşip arılaştığı görülür. Bu da bize onda hepimizden, hepimizde de ondan bir şeyler bulunduğunu, birbirimizi tamamladığımızı, bunun sonucu olarak da Nasrettin Hoca defterinin hiçbir zaman kapanmayacağını gösterir.

Bu da, söylemek bile fazla, hem Nasrettin Hoca'mız, hem toplumumuz için bir sağlık belirtisidir. Şu yaşadığımız günlerde, pazardan dönerken de, herhangi bir bakanımızı dinlerken de Hoca'ya gereksinim duymamak nerdeyse olanaksız bir şey.

Temmuz, 2008

ÖRNEK TÜRK YARATILARI

Türkçe sözcükler yerine ingilizce ya da fransızca karşılıklarını kullanmak, kurumlara ingilizce ya da fransızca adlar koymak yaygın bir moda olup çıktı. Bunun sonucu olarak, diyelim ki Şişli'den Harbiye'ye ya da Taksim'den Tünel'e doğru yürürken, ingilizce ya da fransızca mağaza adlarının türkçe mağaza adlarından çok daha fazla olması hiçbirimizi şaşırtmıyor artık. Öte yandan, moda öylesine yaygınlaştı, öylesine güçlü bir eğilim olup çıktı ki ingilizce, fransızca, italyanca da yetersiz bulunmaya başladı ve kimi çok yaratıcı patronlarımız en az bin yıl önce ölmüş bir dile: latinceye el atmaya kadar götürdüler bu işi, kurumlarına latince adlar koymaya başladılar. Bunun en ilginç örneği de bir özel hastane dizisine verilen latince görünümlü ad: *Hospitalium.*

Anadil duygusu yeterince gelişmemiş olanlar "Ne var bunda? Adamlar bu ülkeye kaç hastane kazandırmışlar, şöyle oturaklı bir ad vermesinler mi kurumlarına?" diyebilirler. Şu yozlaşma ortamında haklı da bulunabilirler. Ama, yeri geldikçe söylerim, eskil Roma yasaları ölülere saygıyla başlar, eskil Roma'nın dili olan latince de ölü bir dildir, bilir bilmez kişilerin bu dille oynamaya, sözcüklerine hiçbir zaman içermediği yeni anlamlar vermeye kalkmalarıysa, gülünç olduğu kadar da çirkindir. Fransızcanın *hôpital*'i, italyancanın *ospedale*'si, ingilizcenin *hospital*'ı latinceden gelir, kökenlerindeki sözcük de, *Dictionnaire historique de la langue française*'de[16] belirtildiğine göre, "aşağı latince"nin (VII. yüzyıl) gelecekte fransızcanın *hôte*'una (konuk) dönüşecek olan *hospes* adından türemiş bir sıfat olan *hospitalis* sözcüğüdür. Bu sözcüğün de hastaneyle hiç mi hiç ilgisi yoktur, ancak XVII. yüzyılda fransızcada hastane anlamında kullanılmaya başlar. Bizim kimi bilgiç yurttaşlarımızsa, latincenin klasik döneminde "konuk odası" anlamına gelen bir sözcüğüne (*hospitalia, hospitalium)* "hastane" anlamını da katarak küçük bir devrim gerçekleştirirler. Alanlarında yalnız oldukları da söylenemez. Bir başka girişimcimiz de latince ya da italyancayla hiç mi hiç ilgisi bulunmayan bir "latince" ad yaratıp asar kurumunun kapısına: *Medicana.*

Hadi, türkçeyi küçümsemelerini, beğenmemelerini anladık diyelim, kendi dilimizle hiç mi hiç ilgisi bulunmayan, üstelik, en az bin yıl önce ölmüş bir dilden ne isterler ki? Hadi, bin yıl önce ölmüş bir dilde sözcük üretmeye kalkmalarını da hoş görelim, yalan yanlış yakıştırmalarla ölmüş

dili bir kez daha öldürmelerine ne diyelim? Kurumlarına bu yabancı adları koyarken bir bilene sormak gereksinimini de mi duymazlar?

Osmanbey'de bir duvarın üstünde kocaman ve gümüş rengi harflerle yazılmış iki latince sözcük görürsünüz: *Academia Lingua*. Her iki sözcük de ad olduğuna ve bunları birbirine bağlayan hiçbir öğe bulunmadığına göre, birlikteliklerinden bir anlam çıkmasa da yurttaşlara dil öğretmek savında olan bir "dersane" karşısında bulunduğunuzu anlar, gülmek mi, ağlamak mı gerektiğine karar veremeden uzaklaşırsınız oradan. Siz daha kırk elli adım atmadan, bir başka yaratım tansığı gözlerinizi kamaştırır: *Centroom*. Evet, *Centroom*, çok yaratıcı ve çok bilgili bir yurttaşımız latince *centrum* (merkez) sözcüğünün *–um* ekini atıp yerine ingilizcenin *room*'unu koyarak yepyeni, ışıl ışıl bir sözcük yaratmıştır size.

"İyi güzel de daha kendi dillerinde doğru dürüst bir tümce kuramazken, ne diye başkalarının dilleriyle oynar ki bu adamlar?" diye sorabilirsiniz. Sormakta haklı olduğunuz da kuşku götürmez. Ama biz hem kendi anadilimizi, hem farsçayı, hem arapçayı bozup kalıntılarını birbirine karıştırarak dünyanın en aykırı dilini: osmanlıcayı yaratmış ataların torunlarıyız. Yaratır da yaratırız durmadan, yabanın ölü dilleriyle bile böylesine oynadıktan sonra, yaşayan dillerle ne tansıklar yaratabildiğimizi siz düşünün artık.

Ben gene de size birkaç örnek vereyim.

Bir zamanlar, Kıbrıs sorununun çok tartışıldığı günlerde, çok ünlü bir başyazarımız *garantör* diye bir sözcük çıkarmış, ayraç içinde de fransızca yazılışını vermişti: *garanteur.* Nerdeyse tüm köşemenler ve tüm politikacılar mal bulmuş Mağribi gibi atılmışlardı sözcüğün üstüne, *garantör* aşağı, *garantör* yukarı, dillerinden düşürmüyorlardı bu yeni sözcüğü, arada bir, fransızca bir sözcük olduğunu belirtmeyi de unutmuyorlardı. İşin tuhafı, bir kişi bile çıkıp da "Yahu, fransızcada *garanteur* diye bir sözcük yok, Fransızlar sizin belirtmek istediğiniz kavramı *garant* sözcüğüyle karşılarlar", demiyordu. Ama diyen çıksa bile kimsecikler kulak asmazdı herhalde: öylesine tutunmuştu başyazarın yaratımı.

Bir iki yıldır da bir *akademisyen'*dir tutturdu bizim aydınlar.

YÖK düzeninin profesörlüğü fazla ayağa düşürdüğü kanısına mı vardılar, yoksa "tebdil-i unvan"da ferahlık mı gördüler, nedir, anlı şanlı profesörlerimiz bile kendilerini *akademisyen* diye adlandırır oldular artık. Ama, bir kez daha, Batı Avrupalıların dillerine özenirken, sözcüklerinin

anlamını kaydır ha kaydırıyorlar. Fransızların en güvenilir sözlüklerinden *Le Robert*'e bakıyorsunuz, *académicien*'i Fransız Akademisi üyesi ya da "akademi diye adlandırılan sanatsal, yazınsal ya da bilimsel bir topluluğun üyesi" diye tanımlıyor; İngilizlerin ünlü *Oxford*'una bakıyorsunuz, o da aşağı yukarı aynı tanımı veriyor, İtalyanların *Vocabolario della lingua italiana*'sı da öyle. Ama bizim aydınlarımız, öğretim üyelerimiz, gazetecilerimiz adamların sözcüğünü profesör ya da üniversite öğretim üyesi anlamında kullanmakta dayatıyorlar. *Akademisyen* aşağı, *akademisyen* yukarı. Benzerlerinden daha titiz olduğunu düşündüğümüz *Cumhuriyet*'te bile *akademisyen*'den geçilmiyor. Geçenlerde, İstanbul Üniversitesi'nde bir toplantıda, bir Fransız konuşmacı, bıyık altından gülerek, "Sizin akademisyen dediğiniz profesörler", diyordu. AKP'nin çok ünlü Anayasa uzmanı da çevresindeki gazetecilere "Bir profesör ve akademisyen dürüstlüğüyle konuşuyorum", diyerek iki kavramı kendi örnek kişiliğinde kaynaştırıyordu.

Kim ne derse desin, Atatürk'ün özlük hakları çiğnenerek Türk Dil Kurumu kapatılalı beri, dilimiz de, dil bilincimiz de çok kirlendi.

Temmuz, 2008

TÜRKÇEYİ KİMLER KORUYACAK?

Nietzsche gerçeklerin donmuş eğretilemeler olduğunu söylermiş. Haklı söze ne denir? Gözlerimizi azıcık açar da bakarsak, en kutsal, en yaşamsal bildiğimiz gerçeklerin kökeninde bile düşünen insanı gülümseten donmuş eğretilemeler buluruz. Dil konusunda da gözlemleyebiliriz bunu: bir zamanlar sivri akıllının biri “Dil canlı bir varlıktır”, demiş, sonra, tümce yayılıp yinelendikçe, içlerinde bayağı akıllı kişiler de bulunan birçok insan dil anlayışını bu çocuksu eğretilemeye dayandırır olmuş. Bu yüzden olacak, söz ne zaman dilden açılsa, bilen bilmeyen bir hastalık söylemidir geliştirir. Kerliferli kalem efendileri “Bedendeki zayıflığın kan verme veya aşı suretiyle, ilâç ve sair usullerle tedavisi gibi, dil uzviyetine de birtakım unsurlar ilâvesi mümkündür”, diye söze girişip hemen arkasından koşul koyarlar: “Ancak müdahalenin ehil ve mahir eller, bünyeyi ve tedavi usullerini iyi bilen mütehassıslarca yapılması şarttır”. Tek bir eğretileme de söz konusu değildir: kimi benzetmesini (ya da gerçeğini) canlı varlık kavramına dayandırıp hekim isterken, kimi de namus ya da örgensel nesne kavramına dayandırıp “bozulma”, “kirlenme” ya da “çürüme”den söz ederek bekçi ya da imam aramaya çıkar.

Bugün de böyle: türkçenin kirlendiğini, bozulduğunu söyleyip kurtarıcı arayışlarına girişenler hiç de az değil. Oysa, ülkemizde yayımlanan gazeteleri, dergileri, bilim ve yazın yapıtlarını şöyle bir gözden geçirecek olursanız, görürsünüz: bir yığın aykırı örneğe karşın, türkçe bugün en gelişmiş ve en arı evresini yaşamakta. Ayrıca, aykırı örnekler bir yana, bugün en tutucu yazarlarımız bile oldukça arı bir türkçeyle yazıp konuşuyor, dilin arılaşıp gelişmesine karşı çıkmayı bir yaşam sorununa dönüştürmüş olanları da düşüncelerini daha dün çok aykırı, çok yanlış, çok çirkin buldukları kazanımlarla savunuyorlar. Dilimizde türkçe sözcük oranı çok yüksek bir düzeye ulaştı, kimi bilim alanlarının terimleri nerdeyse yüzde yüz türkçe. Bir zamanlar amacına ulaşmamış tek Atatürk devriminin dil devrimi olduğu söylenirdi. Bugün cumhuriyet ve laiklik ilkeleri bile tartışılırken, dil devrimi çoktan amacına ulaşmış görünüyor.

Bu kesinlemenin tersini savunanlar düş mü görüyorlar peki? Örneğin Taksim’den Tünel’e ya da Osmanbey’den Maçka’ya yürürken karşımıza çıkan tüm o yabancı sözcükler, tüm o renkli dergi adları, tüm o “süper”ler, “mega”lar, “ultra”lar, “eyçbibi”ler, “hijyen sağlama”lar, radyolardan,

televizyonlardan bize bir yabancı türkçesiyle seslenen tüm o yandançarklı kızlar birer yanılsama mı yalnızca? Belirli bir kirlenmenin, belirli bir yozlaşmanın belirtisi değil mi? Evet, kesinlikle. Ama dilin kendisinin kirlenmesinden, dilin kendisinin yozlaşmasından çok, daha derin bir yozlaşmanın, çok daha derin bir kirlenmenin belirtisi bu, kirlenmenin, yozlaşmanın dildeki yansıması. Bu yüzden de dilimize “ehil ve mahir eller”in “müdahale”siyle çözülebilecek bir sorun gibi görünmüyor.

Yanılgı nereden kaynaklanıyor öyleyse? Bu konuda duyarlılık gösteren çoğu aydınlarımızın kimi dilbilimsel olguları hiç mi hiç bilmemelerinden, her şeyden önce de Saussure’den beri bilinen dil / söz ayrımını hiç mi hiç göz önüne almamalarından. Kapsamlı bir yapı olan dille onun bireysel, dolayısıyla tekil kullanımı olan sözü aynı şeymiş gibi görmek olsa olsa yanıltır bizi. Doğrusu yanıltıyor da. Ne var ki, kötü romancının ya da haylaz öğrencinin türkçe yanlışları ne türkçenin yanlışı olarak nitelenebilir, ne de onun bozulmuşluğunun ya da bozulacağının göstergesidir. Aynı biçimde, 1997 yılında, yazılarını osmanlıca sözcüklerle doldurarak seçkin bir biçem oluşturduğunu sanan züppe yazarın dili de ne türkçenin bugünkü durumunu yansıtır, ne bugünkü türkçenin çürümüşlüğünün belirtisi sayılabilir. Gene aynı biçimde, birtakım dergi ve mağaza adları da, kimilerinin ingilizce sözcüklerle dolu konuşmaları da, kimi şarkıcı ve sunucuların amerikancaya çalan “özgün” türkçesi de bir dil olarak türkçeye bağlayabileceğimiz kusurlar değildir, hele özel adların dil içinde çok farklı bir konumu bulunduğu düşünülünce.

Bu konuda ürküntüye kapılanların bilmediği bir başka noktaysa, her dil gibi türkçenin de çok katmanlı ya da çok düzlemli bir yapı oluşturduğu. Genel dil olarak türkçenin bütünü içinde hiç kuşkusuz tüm varlığıyla ona bağlı, ama gene de özgül nitelikli birtakım ikincil dil alanları, örneğin bir hukuk dili, bir felsefe, bir ekonomi, bir toplumbilim, bir dilbilim dili bulunduğunu bilsek bile göz önüne almıyoruz genellikle, yazarlarımız arasında, kimi özgül bilim dallarının terimleri üzerine kurulu söylem parçalarını göstererek “Şunlara bakın! Güzel dilimizi nasıl bozmuşlar!” diye suç duyurusunda bulunanlara oldukça sık rastlıyoruz. Toplumun değişik kesimlerinin kendilerine özgü birtakım sözcükleri ve kalıpları bulunması gibi doğal olgular bile kimilerimize ters geliyor, yazı diliyle konuşma dilinin birbirinden bir oranda farklı olmasına bile zor katlanıyoruz

Hiç kuşkusuz, andığımız katman ya da düzlemler arasında kesin bir kopukluktan söz edilemez, “söz”ün dili etkilediği de bilinen bir gerçektir.

Başlangıçta söz düzleminde beliren öğelerin zamanla nasıl dilselleşebildiğini yazı ve konuşma dilimizde 1932'den beri gözlemlediğimiz baş döndürücü gelişme açıkça kanıtlar bize. Dil devrimimiz de söz düzleminde gerçekleştirilmiş yaratımların gittikçe daha çok bireyce benimsenerek dilin yapısına katılması biçiminde özetlenebilir. Çoğu kez uzun ve karmaşık bir süreç, kimi zaman oldukça dar bir alanda kalan, kimi zaman günlük dile dek ulaşan bir yerleşim ve kaynaşım söz konusudur, ama, hemen belirtmek gerekir ki, yalnızca bireylerin, hatta birtakım kurum ya da toplulukların istemiyle gerçekleşmez bu iş, dilin kendi iç yapısı, kendi iç yönelimleri, başta "örnekseme" olmak üzere, kendi iç yasaları belirler bunu. Anadolu türkçesinin yapay bir ekin ve yönetim dili olan osmanlıca karşısında varlığını hep korumuş olması da gene dillerin iç yapıları ve iç yasalarıyla açıklanır: yapay dilin toplum içinde ayrıcalıklı bir yer tutmasına karşın, türkçe onun öğelerini yapısı içine almamış, aldıklarını da dönüştürerek almıştır. Bu açıdan bakılınca, kimilerinin düşündüğünün tersine, osmanlıcanın hiçbir zaman türkçenin bir evresi olmadığı söylemek gerekir.

Dilin iç yapısının belirleyiciliğini doğrulayan bir başka olgu da dil devriminin en kapsamlı gelişimini 1950'den sonra, yani (toplamı dört yılı bile zor bulan iki dönem bir yana) yönetimlerin tüm güçleriyle gelişimin yönünü tersine çevirmeye çalıştığı, ders kitaplarının dilini değiştirdiği, yasaklanmış sözcük dizelgeleri çıkardığı bir evrede gerçekleştirmiş olmasıdır. Bilindiği gibi, belirli bir noktadan sonra, hiçbir şey engelleyememiştir türkçenin özleşip gelişmesini: özleşmeye karşı olanlar düşüncelerini onun getirdiği sözcüklerle dile getiririr olmuş, sözcük yasağını da herkesten önce bu yasağı koyanlar delmişlerdir. Bir Fransız düşünür, Georges Gusdorf, çok güzel açıklar bu olguyu: "Bir dili yetke zoruyla değişmez kılmaya yönelik her çaba başarısızlığa adanmıştır, Richelieu'nün dilde düzenin egemenliğini kurmakla görevlendirdiği Fransız Akademisi'nin başarısızlığı buna tanıklık eder. Doğru kullanım kurallarını gösteren sözlük kullanımı değişmez kılmakta güçsüz kalır, krallık yetkesinin hiçbir etkisi olamaz burada. Sözlük bir türlü kapatamaz defterini, işini bitirir bitirmez yeniden başlaması gerekir, her yeni baskıda en iyi düzenlemeyi gerçekleştirmeye çalışır, ama Fransa'nın varlığı sona ermedikçe bitiremeyecektir işini. Öyleyse dil bir toplam değil, devingen bir çevrendir"[17].

Bir zamanlar, türkçenin özleştirilmesini eleştirmek isteyen kimi yazarlar önce onu Atatürk’ten yalıtlama çabasına girişirler, bu yoldaki savlarını da Atatürk’ün getirdiği her devrimi bir yasaya bağlarken dil devrimine ilişkin hiçbir yasa çıkarmamış olmasına bağlarlardı. Ne var ki, Saussure’ü bilmedikleri gibi Atatürk’ün belki de bu ülkede Saussure’ü okuyan ilk kişi olduğunu da bilmiyorlardı, ama Atatürk dilin yasalara bağlanamayacağını, gelişimini durdurmak konusunda da, hızlandırmak konusunda da yasaların hiçbir etkisi olamayacağını çok iyi biliyordu. Bu nedenle de hiçbir zaman başvurmadı bu yola, Türk Dil Kurumu’nu kurdu. Yıllardan sonra, bir sürü tutucu girişimi Atatürk’ün onurlu adını kalkan yaparak gerçekleştirenler, onun özlük haklarını çiğnemek pahasına, ülkenin tüm aydınlarına ve tüm bilim adamlarına açık olan bu bağımsız derneği kapattılar. Bugünse, bir açıdan bu edimden de ürkütücü bir girişim başladığını: ekinle, dille, yazınla hiçbir olumlu ilişkisine tanık olmadığımız hükümetimizin türkçeyi kendi istekleri doğrultusunda yönlendirmeyi amaçlayan bir yasa hazırladığını okuyoruz.

Şu sırada ülke yönetimini ellerinde tutanların temel yönelimlerini az çok bildiğimiz için, en azından kimi alanlarda, 1932’nin de, 1916’nın da, 1839’un da, 1634’ün de gerisinde (ya da öncesinde) kalmış olmaları hiç mi hiç şaşırtmıyor bizi. Gene de dokuz yaşındaki kız çocuklarının çarşafa sokulmasına ses çıkarmamayı bir demokrasi gereği sayarken, kahvecinin kahvesinin adına karışmayı, limanından deppoyuna bu ülkenin her şeyini özelleştirmeyi kutsal bir görev olarak değerlendiririrken, toplum ve birey olarak varlığımızın temelini oluşturan dilimizi sıkıyönetim yasalarına bağlamaya kalkmaları aykırı geliyor insana. Kimi ilerici dostlarımızın Fransa’da da benzer yasalar var diye böyle çağdışı bir tasarıya destek vermeleri de aykırı geliyor. Bir de, hele daha birkaç ay önce aba altından çıkarılan basın yasası taslağı anımsanınca, bu tuhaf tasarının gerisinde iletişim evrenimize yönelik yeni bir baskı isteminin yattığını düşünmemek elde değil.

Yöneticilerimiz türkçenin sorunlarına gerçekten ilgi duysalardı, her şeyden önce birçok üniversitemizde yabancı dille öğretim yapılmasına son vermenin, türkçe öğretiminin her geçen gün biraz gerilemesini önlemenin yollarını arar, Türk Dil Kurumu’nu da eski konumuna getirmeyi denerlerdi. Ne var ki, çevrenleriyle doğru orantılı olarak, gözlerini televizyon sunucularıyla dükkân tabelalarına, yani ikincil türden sorunlara dikiyorlar. Yabancı sözcük tutkunluğu nerdeyse tüm toplumların belirli katmanlarında

sık sık görülen bir şey, osmanlıca örneğinde olduğu gibi düzenli ve sürekli bir çabayla desteklenmediği sürece, bu yoldan gelen öğelerin dile yerleşmesi de çok uzak bir olasılık. Tanzimat'tan bu yana İstanbul türkçesinde moda olup yaygınlık kazanmış Batı kökenli sözcüklerden ne kadarı dilimize gerçekten yerleşti dersiniz? Herhalde çok azı. Sözcüklerin söylenim ve vurgulanma biçimlerine gelince, dilbilim biz ayrımına varmasak da bir kuşaktan bir kuşağa değişiklik gösterdiklerini söyler. Bir başka deyişle, radyo ve televizyon sunucularını özel eğitimlerden de geçirseniz, bir eğretileme de biz yapalım, dilin doğal akışı hep sürer, Darülbedayi vurgulamalarını hiçbir zaman geri getiremezsiniz. Mağaza adlarına gelince, bunlar özel adlardır, özel adlar da hem bireysel hak alanına girer, hem de dilde özel bir ulam oluştururlar: benim özel adımın yabancı kökenli olması kimseyi rahatsız etmez, yabancı dilde bir yazı ya da konuşmada yer alması da o dildeki yabancı sözcük oranını yükseltmez. Yeter ki biz ulusal dil bilincimizi koruyalım; yeter ki şu son dönemlerde örneklerine çok sık rastladığımız yamalı söylemlerin yamalı kişiliklerin dışavurumu olduğunu bilelim. Yöneticilerimiz de yabancı ad bolluğunu önlemenin yolunu yasa çıkarmaya hiç gerek kalmadan, Konya yolculuklarından birinde Karaman'a kadar uzanıp burada çevrelerine alıcı bir gözle bakarak bulabilirler.

Türkçe sevgileri hiçbir şey yapmadan duramayacakları bir düzeye geldiyse, o zaman işe ezanı yeniden türkçe okutmanın yollarını aramakla başlamalarını salık veririz.

Ocak, 1997

TÜRKÇENİN YAZGISI

Her alanda olduğu gibi dil alanında da şaşırtıcı bir gelişim yaşıyoruz: sokaktaki adamından televizyondaki sunucusuna, meclisteki politikacısından gökdelendeki iş adamına, kürsüdeki profesöründen gazetedeki yazarına, yabancı öğelerle, yanlışlarla dolup taşan, yandan çarklı bir türkçe kullanıyor herkes. Benim gençliğimde yazarlığın birincil koşulu dilini düzgün ve doğru kullanmaktı. Bugün hem anlam, hem kurgu açısından dil yanlışlarıyla dolu kitaplarla büyük romancı ya da büyük düşünür oluvermiş bir düzine yazar sayabiliyorsunuz. "Üstatlar"ın yanlışını göstermeye kalktığınız zaman da onlara değil, size kızıyor, "Ne var bunda? Adam anasının dilini bildiği gibi konuşup yazamayacak mı, yeni güzellikler yaratamayacak mı?" diyorlar. Evet böyle, yanlışlar yaratıcılık sayılıyor artık. Televizyonda iki dirhem bir çekirdek bir sunucu "Son yıllarda *adını* çok sık duyduğumuz bir kelime var: anjiyo", diyor. "Sözcüklerin bir de adı olurmuş demek", deyip içinizi çekiyorsunuz. Ünlü bir profesörü dinliyor ya da okuyorsunuz, "Bu mevzu pek çok soru işareti içermekte", diyor, şaşırıp kalıyorsunuz, bir "mevzu"nun sorular ve sorunlar içermesini anlıyorsunuz da bir yazım göstergesi olan soru işaretinin buraya nerden ve nasıl girdiğini bir türlü anlayamıyorsunuz. Bir başkasını dinlemeyi deniyorsunuz, o da çok sıkı bir dilmen, daha nice yandan çarklı kalıp yanında, bir "itibariyle"dir tutturmuş, her yere sokuşturuyor: "Saat bir *itibariyle* size döneceğim", diyor, "Bu mevzu bilim *itibariyle* bana saçma görünüyor", diyor. Ne yapsın adamcağız, "Saat birde", dese, bizim düzeyimize inmiş olacak. Bu tür üstatlar, doğru, yanlış demeden, fransızca, ingilizce, arapça, acemce sözcük ve deyimler kullanmayı da bir ustalık göstergesi sayıyorlar. Haksız da sayılmazlar doğrusu: "Ne yapalım, böyle bir *kabuliyet* var", dediler mi akar sular duruyor.

"Peki, neden benimseniyor bu sapmalar, sayıları neden her gün biraz daha artıyor?" derseniz, yanıt açık: kimi doğru tutumun bu olduğunu sanıyor, kimi de bilmeden, düşünmeden, hep bu sözcük ve bu kalıpları işitiyor, hep bu sözcük ve bu kalıpları görüyor ve, ayrımına bile varmadan, usuna önce bu kalıplar geliyor da ondan. Nerdeyse tüm tarihi boyunca arı türkçeyi benimsemiş, Yunus Nadi'lerin, Nadir Nadi'lerin, İlhan Selçuk'ların, Oktay Akbal'ların öncülüğünde bu konuda göz kamaştırıcı bir örnek oluşturmuş olan *Cumhuriyet*'te bile zaman zaman tanık oluyoruz bu

sapmaya. Örneğin 3 ağustos 2008 sayısının daha ikinci sayfasında, hem de Selçuk'un yazısının hemen solunda "AKP' den 'Agressif Neoliberalizme' devam" başlıklı bir yazı çarpıyor gözünüze, başlığın hemen altına bakıyorsunuz: yazarımız "ittifaklar"dan, "barikatlar"dan, "alternatif ekonomik programlar"dan, "AKP'ye mahkûm kalmak"tan söz ediyor. Başka yazı ve haberlere bakıyorsunuz: "lobi"ler, "eleman"lar, "finanse ve ticaret"ler, "teori ve senaryo"lar birbirini izliyor, "Yangınlar soru işaretleri yaratıyor", deniliyor, "*Barışarock İnisiyatifi'*ni oluşturan aktivistler"den söz ediliyor, "Siyahırmak nehri" türünden şiirli başlıklar kullanılıyor. İlhan Selçuk'un gazetesinde bu tür kullanımlara rastlandıktan sonra da öteki gazetelerimizin anadilimize ne ölçüde önem verdikleri kolaylıkla kestirilebiliyorsunuz.

Ertesi gün de, gazetenin dokuzuncu sayfasında, Nihan İnal'la Dilek Daşçı'nın tam da sizin bu saptamalarınızı ve kaygılarınızı destekler gibi görünen bir soruşturmalar toplamı çıkıyor karşınıza. Sevinçle okumaya girişiyorsunuz, ama sevinciniz kursağınızda kalıyor: gerek yazarlarımız, gerek görüşlerine başvurulan uzman kişilerin çoğunluğu yabancı sözcük ve deyim kullanmakta eleştirdikleri kişileri bile geride bırakıyorlar. Örneğin yazarlarınızın kendileri *"Spiker ve program sunucuları, seslendirme yapacak personelin diksiyon konusunda TDK, RTÜK, TRT ve iletişim fakültelerinin işbirliğiyle açılacak kurslarda Türkçe yeterlilik belgesine sahip olmaları aranmalı*", diye yazıyor, verdikleri küçük sözlük örnekçesinde de "*radikal*"in "aşırı", "*market"*in "bakkal", "*galeri"*nin "sergi", "*format"*ın "biçim", "*organizasyon"*un "topluluk", "*sinema"*nın "beyaz perde" anlamına geldiğini belirtiyorlar. Görüşlerine başvurdukları ve kaygılarını gönülden paylaşan kişiler arasında da örneğin Tüm Özel Öğretim Kurumları Derneği Akademik Direktörü Prof. Dr. Adil Çağlar "*Her kademede, öğretmenin, Türkçeyi bir düşünme ve konuşma dili olarak mesleki formasyonun en önemli öğesi haline getirmesi gerekiyor. Çocukların Türkçesinin bozulmasına neden olan en önemli faktör internette konuşmaları"*, diyerek tam da karşı çıktığı "bozulma"nın canlı bir örneğini veriyor, iletişimci olduğu söylenen Murat Bayar da Kenan Evren'in halka sımsıkı kapalı bir devlet kurumuna dönüştürdüğü Türk Dil Kurumu'nun bir "sivil toplum örgütü" olduğunu sanıyor. Olur olur, adam iletişimci oldu diye bize Atatürk'ün yarattığı bu kurumun türkçeyi nereden nereye getirdiğini de bilecek değil ya! Doğal olan da bilmesi değil, bilmemesi: Türkiye'nin

aydınları çok çabuk unutuyor her şeyi, hiçbir temel soruna da kafayı takmıyorlar.

Türkçenin acıklı durumu da büyük ölçüde bu unutuş ve bu umursamazlığın sonucu. Türk Dil Kurumu bilimsel, düşünsel, çağcıl yayınlarıyla, tutarlı yaratılarıyla, örnek ödülleriyle arı dil bilincimizi hep canlı tutar, hem Doğu, hem Batı kökenli yabancı sözcüklere türkçe karşılıklar üretir, yerel sözcük ve deyimlerimize tüm ülke düzleminde geçerlilik kazandırmaya çalışırdı. Kenan Evren yönetimi, Türkiye Cumhuriyeti'nin benzersiz kurucusunun özlük haklarını çiğnemek pahasına, Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu'nun adlarını ve Atatürk kalıtı olan parasal kaynaklarını kendi yaratımı olan bir devlet kuruluşuna vererek tüm bu yaratıcı çabaları durdurdu. Sayıları her geçen gün biraz daha azalan bir avuç devrimci yazar ve düşünürü saymazsak, arı dil, kendi kendine yeterli, zengin ve bağdaşık türkçe kavramı unutulup gitti. O gün bu gün, kendine ilerici adını yakıştıran hiçbir politikacı, ne Bülent Ecevit, ne Erdal İnönü, ne Deniz Baykal, ulusa ve kurtarıcısına yapılan bu haksızlığı düzeltme yolunda serçeparmağını bile oynatmadı.

Usuma her gelişinde içimi sızlatan bir anım vardır bu konuda.

1991 ekiminde, genel seçimlere birkaç gün kala, SHP genel başkanı Erdal İnönü, Taksim'de, büyük bir salonda, yazarlara bir akşam yemeği veriyordu. Oktay Akbal, Sabahattin Kudret Aksal, Salah Birsel, Sabahattin Batur ve ben aynı masada oturuyorduk. Erdal İnönü masaları birbiri ardından dolaşıyor, kısa bir söyleşinin ardından, yazar dostlarının birkaç gün sonra gerçekleşecek olan SHP iktidarından ne beklediklerini soruyordu. Sevgili ustam ve dostum Oktay Akbal, "Tahsin, en gencimiz sensin, sözcümüz de sen ol, Erdal beyin sorularını sen yanıtla", dedi. Karşı çıktım, ama ne Oktay dinledi, ne öteki dostlar. Aradan çeyrek saat geçmeden, Erdal bey masamıza geldi, kısa bir hoşbeşten sonra da "Arkadaşlar, her şey bizim iktidar olacağımızı göstermekte. Bizden istediklerinizi çekinmeden söyleyin", dedi. Arkadaşlar beni gösterdiler. Ben de "Bizler kendimiz için hiçbir şey istemiyoruz, efendim, dokunmayın, yeter. Ama ekin evrenimizin iki büyük sorunu var: biri üniversite özerkliğinin yok edilmiş bulunması, öbürü Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu'nun Atatürk'ün vasiyeti ve özlük hakları çiğnenerek kapatılmış olması. Bu büyük haksızlıkların düzeltilmesini istiyoruz", dedim. Tüm arkadaşlar da onayladı sözlerimi. Erdal bey gülümsedi, "Biz bunları en kısa zamanda düzelteceğiz, programımızda da yazılı", dedi. "Ama Atatürk kurumlarının kapatılması

konusunda bugüne değin hiçbir şey söylemediniz, efendim”, dedim. Erdal bey gene gülümsedi, “Tahsin bey, her konunun bir önem sırası vardır”, diye yanıtladı. Belki de konuyu burada kapatmak gerekirdi, ama tutamadım kendimi, “Ben bu ülkede Atatürk’ün özlük haklarından daha önemli bir sorun düşünemiyorum, efendim”, dedim, arkadaşlarım da onayladılar. Erdal İnönü gene gülümsedi, “Göreceksiniz, her şeyi düzelteceğiz”, dedi, elimizi sıkıp bir başka masaya gitti.

SHP tek başına iktidara gelemedi, ama Erdal İnönü Süleyman Demirel’in DYP’siyle koalisyon kurup başbakan yardımcısı oldu. İki parti birtakım anayasa değişikleri yapma hazırlıkları da başlattı. Bu arada hükümet dışında bulunan ANAP’tan da Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu’nu 12 Eylül öncesindeki durumuna getirme yönünde bir değişiklik önerisi geldi. DYP genel başkanı Süleyman Demirel bunca yaşananlardan sonra öneriyi destekleyebilir, Atatürk’ün kurumları da üç partinin oylarıyla yaşama dönebilirdi. Ama, o günlerde nerdeyse tüm gazetelerin yazdığına göre, hükümetin SHP’li Adalet Bakanı Seyfi Oktay “Bu adamlar Doğru Yol Partisi’yle ortaklığımızı bozmak istiyorlar!” diyerek öneriyi nefretle geri çevirmiş ve, bildiğimiz kadarıyla, ANAP’ın bu sözde kalan önerisi Atatürk’ün kurumlarını yaşama döndürme konusunda tek girişim olarak kalmıştı.

Ne olursa olsun, bugün bütün bunları anımsayan bile yok. Kurumlarla birlikte ilkeleri ve ürünleri de unutuldu. Sözüm ona solda yer alan partilerimizin başkanlarının kimileri Atatürk’e değil, “Fethullah Hocaefendi hazretleri”ne övgüler düzdü, kimileri de “Ben sağcıların oyunu istiyorum”, dedi, türban sorununu yarım saat içinde çözmekten söz etti. Atatürk’ün kurumları da, üniversite özerkliği de umurlarında değildi.

Türkçenin yazgısı Türkiye’nin yazgısıyla özdeşleşti.

Eylül, 2008

DİLLERİ VAR

DİLİMİZE BENZEMEZ

Rainer Maria Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin notları*'nı nice yıldan sonra yeniden okuyorum. Daha üçüncü, dördüncü sayfada incecikten bir mutluluk doluyor içime, kendimi bir esenlik ve güzellik ortamında buluyorum. "Bunda şaşılacak bir şey yok", diyorum içimden: "Rilke'nin bu yapıtı daha önce de bayağı büyülemişti beni". Ama, okumayı biraz daha sürdürünce, bu kitapta beni büyüleyen şeyin yalnızca büyük Alman ozanının derin duyarlığı ve özgün anlatımı olmadığını sezinlemeye başlıyorum: bu esenlik, bu mutluluk karanlıktan aydınlığa çıkmak, gurbetten yurda dönmek gibi bir şey: yitirilmiş bir dili yeniden bulmanın mutluluğu. Kapağın alt yanındaki iki satır da doğruluyor sezgimi:

Almanca aslından çeviren

BEHÇET NECATİGİL

Necatigil'in dilinin yitik bir dil olduğunu mu söylemek istiyorum? Hayır, gerçek ozanların, gerçek yazarların dili öyle kolay kolay yitip gitmez. Bir Yunus Emre'nin, bir Karacaoğlan'ın, bir Ataç'ın, bir Külebi'nin dili yitip gitmediği gibi Necatigil gibi büyük bir ozanın dili de yitip gitmez, şiirleriyle birlikte, şiirleri gibi hep sürdürür yaşamını, dilediğimiz zaman yapıtlarına dönüp yeniden duyarız tadını. Ne var ki bugün çevremize şöyle bir kulak verdiğimiz, televizyon izlediğimiz, gazete okuduğumuz ya da son moda yazarlarımızın kitaplarını okumayı denediğimiz zaman, yalnızca Ataç, Necatigil, Külebi gibi çoktan yitirmiş olduğumuz ustaların türkçeleri değil, Oktay Akbal'ın, Ferit Edgü'nün, Erdal Öz'ün türkçeleri bile nerdeyse birer yitik dil gibi görünüyor bize. Şaşırtıcı gibi görünse de gerçek: Behçet Necatigil *Malte Laurids Brigge'nin notları*'nı 1966'da çevirmiş; bugün hep yıldızları gösteren burunlarından tek kıl aldırmayan kimi genç yazarlarımız ve genç ozanlarımızsa, tıpkı çoğu haberciler, köşemenler, televizyoncular ve politikacılar gibi, yapıtlarında arapça ve farsça kökenli sözcükleri Batı kökenli sözcüklerle harmanlıyor, böylece, ister istemez, 1960'ların türkçesinin çok daha gerilerinde kalan bir yapıntı dil, bir tür osmanlıca oluşturuyorlar. Kendilerini eski osmanlıcacılardan uzaklaştıran iki ayrım var yalnızca: biri, belirttiğimiz gibi, arapça ve farsça kökenli sözcükler yanında Batı kökenli sözcüklere de geniş bir yer vermeleri, ikincisiyse,

“Azı dişlerim o kadar uzundu ki ağzım kapanmıyordu”, “Benim adreslerden hiçbiri var mı sizde?”, “Vasıf beyaz saçlarında gezdirdiği elini omuzlarına sarkıttı”, vb. türünden evlere şenlik dil yanlışları açısından çok verimli olmaları.

Baudelaire, *Paris sıkıntısı*’nın unutulmaz parçalarından birinde, “Bu dünyanın dışında olsun da neresi olursa olsun!” diyordu. Bizim çoğu televizyoncularımız, çoğu politikacılarımız ve çoğu yazarlarımız da “Arı ve doğru türkçe olmasın da ne olursa olsun!” türünden bir ilkeye bağlanmışlar sanki, bu güzel, bu gelişmiş, bu varsıl dilden olabildiğince uzak durmayı bir tür üstünlük gibi görüyorlar. Bu dili hiçbir zaman öğrenememişler sanki, bu dilde üretilmiş bir türkünün, bir şiirin, bir öykünün tadını hiçbir zaman duymamışlar, duyamamışlar. Sürekli kaçmışlar türkçeden. Üstelik bunu bir özgünlük, bir ayrıcalık sanmışlar. Kimileri de körü körüne izlemiş onları. Gözlemimi abartılı buluyorsanız, herhangi bir gazetemizin televizyon sayfasını açın, başlıca televizyon kurumlarımızın adlarına ve izlencelerine şöyle bir göz atın. Ya da birlikte göz atalım.

İşte, buyurun: *Show, Star, Sky, CNN Türk* (Sienen Türk), *NTV* (Entivi), *Cine5* (Sine beş), *CNBC-E* (Sienbisi-ey): on altı televizyon kurumumuzdan yedisinin adı yabancı. “Olur böyle şeyler”, diyorsanız, bir de tek bir günün (pazar) izlencelerini gözden geçirin: CNN’ de beş izlenceden dördünün adı tümüyle yabancı sözcüklerden oluşuyor, birinin adı yarı yarıya: *Spor vizyon, Futbol mania, Cosmopolis, Finans analiz, Pozitif eğitim,* STAR’da dört izlence adı tümden gâvurca: *Dekodizayn, Pop Star Alaturka, İbo Show, Homedram*; SKY’da iki: *Time out, Futbol aktif;* NTV’de iki: *Futbol aktüel, La Liga;* CİNE 5’te üç: *Viva Show, Cinecity, Beckstage.* HABERTÜRK’se, adına yakışır bir biçimde, tam beş izlencesine yabancı dilde adlar vermiş: *Habertürk Weekend, Reel sektörde geçen hafta, Full ekran, Aktüalite, The Most.* Bir de tüm televizyonlarımızda bir haftanın izlencelerinin adlarını belirlemeye kalksanız, başınız döner ve, büyük olasılıkla, büyük halk ozanının dizesini anımsarsınız: “*Dilleri var bizim dile benzemez*”.

Bu örneklerin size yeterince inandırıcı gelmemesi durumunda, aynı gazetede biraz da haberlere göz atarsanız, *plan, proje, rapor, sistem, servis, program, operasyon, platform, eleman, sembol, slogan, panik, toksik, doz* türünden Batı dillerinden gelmiş sözcükleri bir zamanların çok bilgin bir yazarı gibi “fethedilmiş” değerler ya da hareme katılmış “cariyeler” olarak değerlendirseniz bile, *konjonktür, kriz sinyali, stop list, anti-laik,* yorum *linkleri, asamble, parametre, potansiyel, revizyon, militan, enstrüman,*

kriter türünden öğeler hem kafanızı karıştırır, hem rahatınızı kaçırır. Aynı biçimde, sizin türkçede çok güzel karşılıkları bulunduğunu ve çoktan kullanım dışı kaldığını düşündüğünüz kimi arapça ya da farsça sözcükler de sık sık karşınıza çıkar, örneğin “Hamas örgütünün sürgündeki lideri Halit Meşal *üçüncü intifada* tehdidinde bulundu” tümcesi karşısında şaşırır, eski sözlükleri karıştırmak zorunda kalırsınız. Bu arada, Diyarbakır Büyükşehir Belediye başkanı Osman Baydemir beyefendinin “Sosyal tesisleri, hayvan otelleri, hijyenik kesimhaneleri ve arıtma tesisleriyle Diyarbakır’ın vizyonunu yükseltecek bir tesis” açtığını okurken de ülkemizde yeni bir osmanlıca doğmakta olduğunu sezinleyerek kara düşüncelere dalarsınız. Neden sonra, en azından yazının her şeyden önce tutarlı bir dil olduğunu anımsar, son bir umutla herhangi bir genç yazarın herhangi bir romanını alır, herhangi bir yerinden okumaya başlarsınız: *“Hiç şüphesiz Zeliha, Cicianne’nin yazıya dökülmemiş ama çiğnenmesi imkânsız kurallarını harfiyen biliyor. Ama temmuz ayının bu ilk cuması hatmettiği en kadim kuralları dahi çiğneyebilecek kadar umarsız hissediyor kendini. Hem ağızdan çıkan çıktı bir kere, olan oldu, maziyle uğraşacak değil. Zeliha’nın pişmanlıklara vakti yok. Jinekologla olan randevusuna geç kaldı”*. Bu kez de genç yazarınızın sözcüklerinin eskiliği, çoktan kullanım dışı kalmışlığı kadar *kural* gibi, *umarsız* gibi sözcüklerin *harfiyen*’ler, *hatmetmek*’ler, *kadim*’ler, *dahi*’ler arasındaki yalnızlığı tepenizi attırır, bir daha açmamak üzere kapatırsınız kitabı.

Bereket, Cumhuriyet yazını arı ve tutarlı türkçenin örnekleriyle doludur ve böyle anlarımızda Behçet Necatigil gibi ustalar birincil işlevleri yanında bir işlev daha gerçekleştirirler: bizi hem kendimize getirirler, hem güzel anadilimize.

Ocak, 2007

ABECE SAVAŞIMI

Nerdeyse her gün birkaç kez tanık oluyoruz: gerek ülke içinde, gerek ülke dışında abecemize üç yeni harf ekletme yolunda sıkı bir savaşım var. Bir bakıyorsunuz, ökeler ökesi bir köşemen çıkıp Türk abecesini *q*, *x* ve *w* harfleriyle zenginleştirmenin hem çağcıllık gereği, hem de küreselleşmenin zorunlu koşulu olduğunu yazıyor. Bir bakıyorsunuz, kırkından sonra eski adlarını yenileriyle değiştiren kimi Kürt yurttaşlarımız bu yeni adların yazımında *w*, *x* ya da *q* harfini kullanabilmek için yargıya başvuruyorlar. Bir bakıyorsunuz, Avrupa Birliği'nin yakışıklı prensi Gunter Verhoegen bu konuda sayısız yakınma yazısı aldıklarını, Türkiye Cumhuriyeti'nin sorunu çözüme kavuşturmak için elini çabuk tutması gerektiğini söyleyerek aba altından sopa gösteriyor. Böylece, kaşla göz arasında, Türkiye Cumhuriyeti'nin çiğnediği insan hakları dizelgesine bir yenisi daha ekleniyor: ülkenin abecesinde bulunsun bulunmasın, adını dilediği harflerle yazma hakkı.

Ancak, eğri de otursak doğru konuşmaya çalışalım: gerçekten bir hak mı söz konusu? Çok önemli ve vazgeçilmez bir toplumsal veri olan ulusal abeceler bireylerin isteğiyle değiştirilebilir mi? Değiştirilebiliyor mu? Dilin kemiği bulunmadığına göre, "Ben, özgür bir birey olarak, adımı canımın istediği harflerle geçirtirim kütüğe, benim bireysel istemime kim karışır?" diyebilirsiniz, böyle diyenleri coşkuyla destekleyebilirsiniz, ama Türkiye'ye sürekli olarak insan hakları dersi veren Batı Avrupa ülkeleri arasında böyle bir istemi hiç duralamadan yerine getiren ya da getirmeye hazır olan bir ülke gösterebilir misiniz bize? Yunanistan'ın, Bulgaristan'ın, Hollanda'nın, Almanya'nın Türk kökenli yurttaşlarının adları nüfus kütüğüne Türk abecesinin harfleriyle mi geçiriliyor? Ertuğrul Ertuğrul, Ökkeş Ökkeş biçiminde mi yazılıyor? Türkiye'de ya da başka bir ülkede, Arap kökenli yurttaş adını Arap abecesiyle kütüğe geçirtmek isterse, Japon, Yunan, Rus kökenli yurttaşlar da benzer bir savaşıma girişirlerse, bir de istekleri yerine getirilirse, bunun sonu neye varır? Bu arada bir akıllı çıksa da Avrupa Birliği'nin çok demokrat ve çok hoşgörülü sözcülerine "Aklınıza estikçe, özellikle de Türkiye söz konusu oldukça, böyle tekil ve karmaşık çözümler önereceğinize, tüm Avrupa Birliği üyeleri için ortak bir abece yaratsanız daha iyi olmaz mı?" diye sorsa, bu beyler ne derler acaba, hangi derelerden hangi tarihsel, toplumbilimsel, dilbilimsel suları getirirler? Hayır, beyler,

isterseniz, sevgilinize yazdığınız mektupları *x*’lerle, *q*’lerle, *w*’lerle doldurabilirsiniz, ama Türkiye Cumhuriyeti yurttaşıysanız, toplumsal alanda Türkiye Cumhuriyeti’nin abecesine uymak zorundasınız: bu yabancı harfleri adınızda kullanamayacağınız gibi, belediyeye ya da kaymakamlığa verdiğiniz dilekçede de kullanamazsınız. Tıpkı bu kurumların kapısından uygunsuz kılıklar içinde giremeyeceğiniz gibi. Kısacası, ne yaparsanız yapın, toplum kavramını tümden yadsımadıkça, hiçbir zaman hukuksal bir temele oturtamazsınız böyle bir istemi.

Ayrıca, mantıksal düzlemde de, dilsel düzlemde de tutarlı bir açıklama getirilemez bu tutuma. Örneğin söz konusu harflerin ülkemizde yer yer kullanılıyor olması hiçbir şeyi değiştirmez. İster insanlara, ister ülkelere, ister markalara bağlansın, yabancı adların olduğu gibi kullanılması, sınırlarımızdan Washington’un Washington, Queneau’nun Queneau olarak geçmesi doğal olduğu kadar uluslararası tutuma da uygundur; internet adreslerinde karşımıza çıkan, bizim de kullanmakta bir sakınca görmediğimiz *www*’ler, *com*’lar birer gösterge, birer anahtar niteliğindedir, Westinghouse bir markadır, dolayısıyla kimi Kürt yurttaşlarımızın adlarında Türk abecesinde bulunmayan harfler kullanma istekleriyle uzaktan yakından hiçbir ilgisi yoktur. Öte yandan, bizim bildiğimiz kadarıyla, kürtçenin yüzyıllar ötesinden gelen yerleşik bir abecesi bulunmaması bir yana, söz konusu üç yabancı harfin seslerini Türk abecesi de verir. Yüzde yüz vermemesi de, İngiliz ve Fransız abecelerinin kullanılmasında açıkça görüldüğü gibi, hiçbir zaman bir sakınca oluşturmaz, ne de olsa yazı nota değildir ve abece hep aynı kalırken söyleyiş zaman içinde sürekli değişir. Bu durumda, *Ciğerhun*’un *Cigerxwin* biçiminde yazılması kulağını tersinden göstermenin kürtçesi olarak belirir.

Ancak, özellikle şu son yıllarda, bizim mantıkla bağdaştıramadığımız yönelimlerin hızla arttığı, bunların kendi çerçeveleri içinde kendilerine özgü bir mantık içerdiği de bir gerçek. Örneğin Avrupa Birliği’nin hem görevli, hem gönüllü sözcülerinin atatürkçü düşünceyi her fırsatta karalamaya kalkıştıkları şu günlerde onun devrimlerinden birini yaralamaya kalkışmak bu sözcülerin dümen suyunda gitmek gibi “çok mantıklı” bir tutum olarak değerlendirilebilir. Osmanlı abecesine geri dönmek şimdilik zor olduğuna göre, Cumhuriyet abecesini olabildiğince yozlaştırmak yalnız Avrupa Birliği’nde değil, ülkemizin içinde de yandaşlar bulabilecek bir girişim, dolayısıyla “mantıklı” bir eylem sayılabilir. Hiç kuşkusuz, kimi Kürt yurttaşlarımızın orta yaşlılık dönemlerinde kendi kendilerine verdikleri

özgün adlarda ulusal abecemizde bulunmayan harfler kullanmak istemeleri kendi içinde arı bir bireysel özgürlük isteminden de kaynaklanabilir. Ne var ki, dışarıda Avrupa Birliği'ne, içeride mahkemelerimize yapılan başvuruların çokluğu ve eşsüremliliği gerçek durumun hiç de böyle olmadığını, dayanışmalı, dolayısıyla danışıklı bir girişim söz konusu olduğunu ve bu girişimin ardında başka nedenler yattığını göstermekte, bir kimlik kesinleme, dolayısıyla bir ayrılığı ya da karşıtlığı vurgulama girişimini.

Hiç kuşkusuz, kimliğimiz bizi aşan bir bütünlük ve süreklilikle tanımlandığına göre, kendi seçtiğimiz özgün adlar, en azından başlangıçta, söz konusu bütünlüğün içinde yer almaz, dolayısıyla süreklilikte bir kesinti olarak belirir; bu da, amacımızın gerçekten tarihsel ve toplumsal bir kimlik kesinleme olması durumunda, çelişkiden başka bir şey değildir. Olsa olsa, hem kendi topluluğumuza, hem içinde kendi topluluğumuzun da yer aldığı topluluklar bütününe karşıtlığımızı kesinler, ötekini "Sen benden değilsin", demeye çağırır. Açıkçası, bilerek ya da bilmeden, her iki yanda da ırkçı bir tutuma yöneltir. Bu da ancak ayrımcılık, düşmanlık ve kavga getirir.

Bunları yazdığım sırada, gözlerimin önüne hiçbir yüz gelmiyor, belleğime eski ya da yeni bir ad takılmıyor, ad değiştirme ve yabancı harf tutkusunun her zaman bir ayrımcılık amacı taşıdığını da sanmıyorum. Ama insanları götüreceği yerin eninde sonunda orası olacağından, en azından budun özekçiliğini ve giderek ırkçılığı besleyeceğinden de kuşkum yok. Bir başka yazımda[18] oldukça ayrıntılı bir biçimde açıkladığım gibi, arı ırk var olan değil, var edilmeye çalışılan bir değer olmuştur her zaman, var etme yöntemi de pek değişmemiştir: önce bir karşıt-ırk bulunup her türlü çirkinlik, her türlü kötülük, her türlü bağnazlık onun sırtına yüklenir, sonra, Hitler'in yaptığı gibi, üstün ırkın ya da Homo Aureus'un (Altın Adam'ın) oluşturulmasına girişilir; bu arada, "yoz" ya da "hasta" kişiler en azından yalıtlanıp kısırlaştırılırken, karşıt-ırk karşısındaki varsayımsal üstünlüğün kesinlenmesine ve benimsetilmesine çalışılır.

Başka şeyler yanında, adlarının yazılışında üç ünlü harfi de görebilmek için Avrupa Birliği yetkililerinden yardım isteyen Kürt yurttaşlarımız ırkçı düşüngünün ve bağımsız Kürt devletinin ilk gereği olarak mı yapıyorlar bunu? Belki evet, belki hayır. Doğru yanıtı bilmemiz de gerekmez. Şu var ki, gerçek ne olursa olsun, bu işin her şeyden önce ayrımcılığı körüklemesi, üstelik yalnızca Kürt yurttaşlarımız arasında değil, Türkler arasında da güçlendirmesi, böylece, istenmeden de olsa, bir karşıt-ırkın üyeleri

konumuna getirilmiş kişilerin kendi abecelerini bile yadsıyan bir topluluğun üyelerini mahallelerinde ve işyerlerinde görmekten rahatsız olmaya başlamaları küçümsenmeyecek bir olasılık. Avrupa Birliği prenslerinin katılım görüşmeleri konusunda tarih vermek için *q, w, x* harflerini ulusal abecemize katmamızı zorunlu koşullar arasına koymaları daha da güçlü bir olasılık.

Nasıl olsa, amaçları Türkiye'yi Avrupa Birliği'ne almak değil, Avrupa Birliği'nin Türkiye'ye girmesi.

Aralık, 2003

NOKTAYLA NOTA ARASINDA

Ülkemizde noktalama imlerini ilk kez 1860 yılında, *Şair evlenmesi* adlı oyununda Şinasi kullanmış, bunları nerelerde ve neden kullandığını da açıklamış. O gün bu gün, yani tam yüz kırk sekiz yıldır, eline kalemi alan herkes kullanmakta bu imleri. Noktanın, virgülün, ünlemin, soru iminin ve tüm ötekilerin nerelerde kullanılacağı da daha ilkokulda öğretilmekte. Ama nasıl? Kimi çok ünlü ve çok saygın yazarlarımız bile yazdıklarını doğru dürüst noktalayamadıklarına göre, iyi öğretilmediği kesin. Bu da, çoğu durumlarda, noktalamanın yazılı tümcelerin anlamıyla mı, yoksa seslendirilmesiyle mi ilgili olduğunun açıklığa kavuşturulmamış olması, daha doğrusu, öncelikle seslendirilmesiyle ilgiliymiş, yani noktalama özünde bir "notalama"ymış gibi bir yanılgının sürdürülmesinden kaynaklanmakta. İlkokul yıllarımdaki uygulamalardan biliyorum: nerdeyse tüm öğretmenlerimiz, herhangi bir yazıyı okurken, virgülü görünce çok az bir süre, noktalı virgülü görünce azıcık daha fazla durmamızı, noktadaysa, şöyle rahat bir soluk almamızı söyler, zaman zaman bize bunun uygulamasını da yaptırtırlardı.

Oysa örneğin "ünlem" ya da "soru imi", okumada belirli bir vurgulama biçimi gerektirmekle birlikte, temel işlevleri tümcelerimizin anlamına açıklık kazandırmaktır. Örneğin yazar "Ayşe kulağıma şunları fısıldadı", diye yazdıktan sonra, üst üste iki nokta koyup da bir "tırnak" açtıysa, tırnak içindeki sözcükleri sesimizi incelterek okumamız gerekmez. Tırnak içindeki tümcenin sonunda üç nokta gördüğümüzde de "Yazar tam üç nokta koymuş, burada epey bir süre durmak zorundayız", diye düşünmek de yanlış olur.

Galatasaray Lisesi'nde sekizinci ve dokuzuncu sınıflarda öğrencisi olduğum unutulmaz türkçe öğretmenimiz Esat Mahmut Karakurt o günlerde olağanüstü bir ilgi gören romanlarının yazınsal bir değeri bulunmadığını her fırsatta yineler, kendisinin yazın ve düşün dünyamıza getirdiği tek katkının bir yazım imi: "üç nokta" olduğunu söylerdi. Üç noktanın işleviyse, öğretmenimizin söylediği ve bu konularla ilgilenen herkesin bildiği gibi, belirsiz, kuşkulu durumları, özellikle de sözün bitmemişliğini belirtmekti. Söz konusu kullanımların en güzel örneği de, hangi romanındaydı, unuttum, kahramanlarından birinin gitmek ya da ölmek üzere olan yabancı sevgilisine seslenişiydi: *"Betty, Betty, Beee..."*

Sevgili hocam şimdi aramızda olsa da üç noktasının ve öteki noktalama imlerinin, bu arada, belki de kendisinden esinlenerek getirilen şu gerekliliği tartışmalı ve ne idüğü belirsiz “yan yana iki nokta”nın, yazarlarımız, özellikle de köşemenlerimizce nasıl kullanıldığını görseydi, bunu mutlu bir gelişmeye mi yorardı, ülkenin genel gidişine koşut bir sapmaya mı, yazıları bir, iki, üç sözcüklük bölümcelerle *(paragraphe)* kurma eğiliminin sezdirdiği gibi, nasıl işlediğini kavrayamadığımız bir şiirsellik ve/ya da ezgisellik tutkusuna mı, bilemiyorum. Ama beni şaşırttığı gibi onu da şaşırtırdı kuşkusuz. “Nasıl?” diye sorarsanız, örneğin Yılmaz Özdil’in köşe yazılarından gelişigüzel alınmış şu parça (“Mustafa’ya gittim...”, *Hürriyet*, 4. 11. 2008) sizi yeterince aydınlatabilir:

> “Sarhoş.
>
> Kafayı bulunca ağlayan...
>
> Hoyrat.
>
> Soğuk.
>
> Kalpsiz.
>
> Çevresine eziyet eden...
>
> İtiraz edeni asan...
>
> Arkadaşlarını satan...
>
> Goygoycuların dolduruşuna gelen...
>
> Milletten bihaber.”

Düzen ilginç, sözü edilen kişiye, yani Mustafa’ya yakıştırılmış olan her özellik ayrı bir satıra konulmuş. Burada sayılan özelliklerin böyle alt alta değil de art arda sıralanmaları durumunda anlam açısından hiçbir şey değişmemiş olacağına göre, kimimiz bir savurganlık, kimimiz bir şiirsellik olarak değerlendirebiliriz bu seçimi. “Peki, noktalama da böyle mi olmalıydı?” derseniz, hep aynı kişinin özellikleri sayıldığına göre, bence en tutarlısı her satırın sonuna bir virgül, son satırın sonuna da bir nokta koymak yeterdi. “Peki, kimi satırları tek, kimi satırları üç noktayla bitirmek neyin nesi?” derseniz, bu nokta/üç nokta karşıtlığına ben de bir açıklama bulamadım doğrusu. Başlangıçta, yazarımızın nokta sayısını sözcük sayısına göre belirlediğini, yani dize-satırlarda yer alan her sözcüğe karşılık bir nokta kullandığını düşündüm. Ama yanıldığımı anlamakta gecikmedim: tek sözcüklü satırlar tek noktayla, üç sözcüklü satırlar üç noktayla sonlanıyordu, ama iki sözcüklü satırlardan birincisinin kısmetine üç,

ikincisinin kısmetine tek nokta düşmüştü. Uzun sözün kısası, “Mustafa’ya gittim...” haklı olduğu kadar da etkili bir yazıydı, ama, en azından benim için, bunda noktalamanın ve sayfa düzeninin hiç mi hiç etkisi yoktu.

Ne olursa olsun, Yılmaz Özdil seçtiği bu yolda yalnız değil. Aynı gazetede bir başka ünlü yazarımız: Bekir Coşkun da “Ters takla...” başlıklı yazısında şöyle diyor *(Hürriyet*, 17. 9. 2008):

> “Ama yazık ettiniz Türkiye’ye...
>
> Herhalde bu “ters takla”nın sebebi; Başbakan’ı yeni anlamadınız.
>
> Siz; altı yıldır ülkemizin ortaçağa doğru sürüklendiğini, çağdaşlıktan uzaklaştığını, insanların din-iman ile aldatıldığını, Türkiye’nin bir dinci diktaya doğru gittiğini gizlediniz.
>
> Kandırdınız insanları.
>
> Tam altı yıldır...
>
> Hiç vicdan yok sizde.
>
> Hiç...”

Bu parça karşısında da şaşırıp kalıyor insan: noktalı virgül genellikle birbirlerini izleyen tümceciklerin sonuna konulur; yazarımızsa, bir olasılıkla üst üste iki nokta yerine kullanıyor, bir başka olasılıkla da nokta yerine: biraz durmamız ve, bu arada, önemli bir kişiden söz edildiğini daha iyi ayrımsamamız için. Üç noktanın aşırı kullanımı ve tutarsızlığı da az şaşırtmıyor bizi: “*Kandırdınız insanları*”dan sonra nokta, *“Tam altı yıldır”*dan, yani kandırma süresinin de kesinleştirilmesinden sonra üç nokta. “*Hiç vicdan yok sizde”*den sonra tek, onu yineleyen, yani bir anlamda kesinleştiren *“Hiç”*ten sonra üç nokta. İkinci satırdaki noktalı virgül de, bu im genellikle art arda gelen iç tümcelerin sonunda kullanıldığından, yazının anlaşılmasını olanaksız kılmasa da zorlaştıran bir yanlış kullanım. Üçüncü satırda “Siz”e eklenen noktalı virgül de öyle: bu im konusunda bildiklerimize tümden aykırı: burada noktalama gerekmez; ama ille de bir noktalama imi kullanmak istenirse, bir virgül yeter de artar bile. Kimi tümce ya da sözcükleri “siyah” yazmak da okurun anlama yetisine güvensizlikten kaynaklansa gerek. Ama, o zaman, anlama yetilerine güvenmediğiniz kişiler için ne diye yazma çabasına girişeceksiniz ki? Hele bir ozan da değilseniz, tutabileceğiniz en iyi yol noktalama imlerini yerinde kullanmaya çalışmaktır. Ama yazarımız, daha birçokları gibi, kendi noktalama dizgesini oluşturmuştur. Bir başka yazısında da

(*Hürriyet*, 31. 10. 2008), *“Ama niye?..”* diye sorduktan sonra, hangi gerekçeyle, bilinmez, soru iminin arkasına iki de nokta ekliyor. Hemen arkasından, *“Cumhuriyetin neresi mutlandırdı insanları?..”* diye sorarken de aynı şeyi yapıyor. Ama, siz bu iki noktaların nasıl bir düşünceden kaynaklandığını anlamaya çalışırken, yazarınız hemen bir sonraki soru tümcesinde, nokta sayısını üçe çıkarıveriyor (*“Diyelim ki siz aldığınız yeni elbiseye değil de, mağazanın vitrininde kalan elbiseye mi sevinirsiniz?...)*. Neden peki? Burada daha uzun bir soluk alalım diye mi? Belki de. Yazarımız sözcük sayısıyla noktalama imi sayısı arasında hakça bir denklik mi kurmak istiyor? Bu da olanaklı. Ama aynı tümcede yer alan “de” bağlacının ardına koyduğu virgül gibi bunun da yazım kurallarıyla ilgisi bulunmadığını söylememiz gerekir. Bir de şunu: burada, yazılarının içeriğini hiçbir biçimde tartışma konusu etmeden, iki *Hürriyet* yazarının noktalama konusundaki tutumunu tartıştık. Aynı gazetede Doğan Hızlan, Özdemir İnce, Oktay Ekşi ve daha birçok yazarının etkiyi ya da şiirselliği noktalamada aramadıklarını da çok iyi biliyoruz.

Ne olursa olsun, kendi özgün noktalamasını ya da notalamasını yaratmak bayağı yaygın bir tutum oldu, nerdeyse her gazetede çıkıyor karşımıza. Örneğin bunca yılın usta gazetecisi Cüneyt Arcayürek de *“Arada; ‘Aaaa! Bak* Hayrünnisa! *Salonda yaptığın düzenlemeler beğenilmiş!’”* diye yazarken, virgülün ve/ya da üst üste iki noktanın görevini noktalı virgülün sırtına yüklüyor, *“Dışarıya; ‘Aaaa! Bak, AB! Elimden gelen buydu yaptım, ne ki bu hükümet?..’” (Cumhuriyet*, 31. 10. 2008) diye yazarken de dümdüz bir yarım tümceyi soru göstergesiyle sonlandırıyor. Biz de şaşırıp kalıyor, “Nerden çıktı bu yandan çarklı kurgulama ve noktalama yordamları?” diye sormaktan kendimizi alamıyoruz. Nerden çıktı gerçekten?

Yanıtı benden beklerseniz, boşuna beklemiş olursunuz: konunun uzmanı değilim, basın evrenimizdeki değişik gelişmeleri yakından izlediğimi de söyleyemem. Bununla birlikte, en azından köşemenlerimizin genellikle kısa tümceleri yeğlemelerinde ve yazılarını olabildiğince kısa bölümceler biçiminde düzenlemelerinde İlhan Selçuk’un *Cumhuriyet*’teki ilk *Pencere*’lerinden beri sürdürdüğü yalın, yoğun, çarpıcı ve düşündürücü biçeminin etkisinden söz etmek olanaklı. Ama ustamız İlhan Selçuk da eski yazılarında pek karşılaşmadığımız yeni noktalama ya da notalama biçimini *Pencere’*den içeri almış göründüğüne göre, etkileşimin karşılıklı olduğu anlaşılıyor. İşte bir örnek ondan:

“TV hayatı değiştirdi...

İster beğen...

İster beğenme...

Evindeki çalışma odandan Ankara’daki Anıtkabir’de düzenlenen törene katılabiliyorsun...

Ne görüyorsun?..

Gül şişmanlamış...

Dikkat etmeli...

Bu gidişi iyi değil...

Ya RTE?..

(*Cumhuriyet*, 11. 10. 2008)

Görüldüğü gibi, burada da yüzde yüz özel bir sayfa düzeni ve noktalama görüntüsü altında bir tür “notalama” söz konusu. Ben olsam, “İster beğen”in ardına bir virgül, “İster beğenme”nin “İ”sini “i” yapıp her ikisini de aynı satıra alarak sonuna bir nokta koyardım. Ama öteki satırlar iki noktayla sonlanırken, “Gül şişmanlamış” ve “Dikkat etmeli” tümceleri neden “üç nokta”yla bitiyor ki? Aynı yazıda yer alan “*Maviye kaçan lacivert değil de siyah bir pardösü giyseydi, daha iyi olurdu...*” tümcesi gibi bütüncül tümceler olduklarından mı? Yani bu noktalama imini bizim Esat hocanın düşündüğüne yüzde yüz karşıt bir yönde kullanmak için mi? Yoksa “noktalama”yı bir ölçüde “notalama”ya dönüştürmek için mi?

Ne olursa olsun, Mustafa Balbay da hemen her yazısında noktalamayı notalamaya yaklaştıran bu tutumun birbirinden ilginç örneklerini sunar bize. Örneğin

“Kimi maddeler var ki; AKP’nin sözlüğünden çoktaaan çıkmıştı.

Örneğin; yerli malı...”

(*Cumhuriyet*, 24. 11. 2008)

sözcesinde yalnızca birinci tümcenin sonundaki noktayla ikinci tümcenin sonundaki üç nokta bizim bildiğimiz noktalama kurallarına göre kullanılmıştır. Buna karşılık, konuyla az çok ilgilenmiş olan herkesin bildiği gibi, “ki” bağlacı burada iki tümceciği birleştirir, varlık nedeni budur, bu nedenle de, benim alçakgönüllü kanıma göre, değil noktalı virgül, virgülü bile gereksiz kılar; “Örneğin”den sonra noktalı virgül ya da virgül kullanmak da gereksizdir; “yerli malı”ndan sonra gelen üç nokta da öyle.

Verlaine “Her şeyden önce müzik”, diyordu, ama müziği noktalama imlerinde aramayı gülünç bulurdu herhalde.

Ocak, 2009

DİL VE DÜŞÜNCE

Kısa bir süre önce, Yıldız Üniversitesi'de, günümüzün ünlü bir dilbilimcisini: Igor Mel'cuk'u dinlemeye gitmiştim. Konuşmasına "anlam"la başladı, dilbilimi de "anlam"ın "dil"e çevrilmesi olarak tanımladı. Göründüğü kadarıyla, ona göre önce anlam vardı, dil de onun bize aktarılmasında kullanılan bir araçtı. Böylece, ünlü dilbilimci, yalnızca düşüncenin dilsel öğelerden önce geldiğini sanan büyük çoğunluğa katılmakla kalmamakta, aynı zamanda Platon'dan beri süregelen, çok eski bir geleneğe bağlanmaktaydı. François Rastier'nin vurguladığı gibi, dil yüzyıllar boyunca "basit bir belirtme aracı" olarak değerlendirilmişti, "Günümüze kadar, Batı'da anlamlama kuramlarında egemen olan iki anlayış, Augustinus ve Aristoteles'in anlayışları, dilin araç niteliği üzerinde uzlaşmakta"ydı[19]. Ama yüzyıllardır süregelen bu görüşü bugün de savunmaya kalkmak gülünçtü. "Neden?" derseniz, başta Ferdinand de Saussure olmak üzere, yirminci yüzyılın büyük dilbilimcileri, Louis Hjelmslev, Emile Benveniste ve André Martinet, bu çok eski önyargıya kesinlikle karşı çıkmışlar, gerekçelerini tutarlı bir biçimde sıralamışlardı.

Saussure, "Önceden kesinleşmiş düşünce yoktur, dilin beliriminden önce hiçbir şey açık değildir", diyor[20], daha sonra da "Dil bir kâğıda da benzetilebilir: düşünce bu kâğıdın ön yüzü, ses arka yüzüdür; aynı zamanda arka yüzü de kesmeden ön yüzü kesemezsiniz; dilde de böyle: ne sesi düşünceden ayırabilirsiniz, ne düşünceyi sesten; ancak bir soyutlamayla başarılabilir bu, sonucu da salt ruhbilim ya da salt sesbilim yapmak olur", diye ekliyordu [21]. Hjelmslev, daha önce uzun uzun Saussure'ü doğruladıktan, onun düşüncesini daha bir dizgeleştirdikten sonra, "Dillerde benzerlikler ve farklılıklar, Saussure'le birlikte biçim diye adlandırdığımız şeyin alanına girer, önceden oluşturulmuş tözün alanına değil. Önsel olarak, örgenlenen anlamın tüm dillerde ortak olanda, dolayısıyla benzerlikler alanında yer aldığı varsayılabilir belki; ama bu bir yanılsamadan başka bir şey değildir, çünkü anlam her dilde özgül bir biçimde biçimlenir; evrensel biçimlenim yoktur, yalnızca evrensel bir biçimlenim ilkesi vardır. Anlam tek başına kaldığı sürece biçimden yoksundur, ama herhangi bir biçime sokulabilir", diyordu[22]. Bunun tersini söylemek anlamı evrenselleştirmek, en azından "töz" ya da "içerik" düzleminde tüm dilleri birbirleriyle özdeşleştirmek olurdu. Aristoteles'in yapıtının Hopi diline çevrilmesinin

düşünülemeyecek bir şey olmadığını söyledikten sonra, “Aristoteles yapıtını Hopi dilinde tasarlamış olsaydı, Batı düşüncesi bugün olduğu şey olmayacaktı”, derken[23], André Martinet de bu görüşü doğrulamaktaydı. Gene Martinet’nin genel bir dil tanımı yapmaktan kaçınarak ünlü tanımına “*Bir* dil” diye girmesi de aynı saptamayı ne denli önemsediğini gösteriyordu[24]. Aynı saptamayı doğrulayan başka örnekler de az değildi. Ama bu konuda en kapsamlı ve en doyurucu gözlemleri Emile Benveniste’in “Düşünce ulamları ve dil ulamları” başlıklı yazısında buluruz.

Bu büyük dilbilimciye göre, “Her şeyi söyleyebiliriz, hem de dilediğimiz gibi söyleyebiliriz. Dile ilişkin her şey gibi bilinçsizce benimsediğimiz şu çok yaygın kanı: düşünmeyle konuşmanın özleri nedeniyle birbirinden ayrı oldukları, bildirişim gereği bir araya geldikleri, ama her birinin kendi bağımsız alanı ve olanakları bulunduğu, dilin olanaklarının usumuza düşüncenin anlatımı denilen şey için gerekli kaynakları sunduğu kanısı bundan doğar”[25]. Hiç kuşkusuz, söylemek istediğimizi karşımızdakine iletmek için kullanırız dili, ama “söylemek istediğimiz”i ya da “düşüncemiz”i tanımlamak nerdeyse olanaksızdır. “Bu içerik söylendiği zaman ve yalnızca o zaman biçime kavuşur. Yalnızca dilden ve yalnızca dilin içinde biçim alır, her türlü olanaklı anlatımın kalıbı dildir; anlatım dilden ayrılamaz, dili aşamaz”[26]. Kısacası, “dilsel biçim düşüncenin iletiminin koşulu değildir yalnız, her şeyden önce onun gerçekleşiminin koşuludur”[27]. Öyleyse burada “içerik”ten ve “içeren”den söz etmek de yanıltıcı olur: “düşünce dilin biçim verebileceği bir özdek değildir, çünkü bu “içeren” hiçbir zaman “içeriği”nden yoksun (boş) olarak, “içerik” de “içeren”inden bağımsız olarak tasarlanamaz”[28].

Benveniste, tarihsel olarak niteleyebileceğimiz ünlü yazısında, bu konuda tam anlamıyla belirleyici bir araştırmaya girişir: Aristoteles’in düşüncenin ulamları olarak belirlediği verileri ayrıntılı bir biçimde inceleyerek bunların gerçekte düşüncenin evrensel ulamları değil, Aristoteles’in kendi dilinin, yani “içinde düşündüğü dilin”, yani yunancanın temel ulamları olduklarını ortaya koyar: “Düşünce evrensel ulamlar ortaya koyma savında olabilir, ama dilsel ulamlar her zaman özel bir dilin ulamlarıdır”[29]. Burada, ister istemez, birtakım sorular gelir usumuza: konuşan ya da düşünen kişi dilin, daha doğrusu kendi dilinin tutsağı mıdır, kendi dilinin ulamlarının sınırları içinde kalmaya, yalnız onlarla düşünmeye

mi yargılıdır? Bu durumda, başka dillerle ilişki bir yanılsama olarak kalmayacak mıdır?

Herhalde hayır. André Martinet, “her gün daralmakta olan bir dünyada, gittikçe birbirleriyle özdeşleşmeye yönelen gerçekleri belirlemek gerektiği zaman bile, dillerin birbirlerinden ne denli farklı olabileceklerini” unutmamak gerektiğini anımsatır bize[30]. Benveniste’in kendisi de dilin doğasının birbirine karşıt iki yanılgıya yol açtığını, bunlardan birinin “düşüncenin, özgür, yeterli, bireysel, dili kendi aracı olarak kullandığı”, ikinci yanılgınınsa, “dilin düzenli bir bütün olduğu, bir tasarım sunduğu ve dilin biçimsel dizgesinde usun özünde bulunan, dolayısıyla dilin dışında kalan ve dilden önce gelen bir ‘mantığın’ izini aramaya yöneltmesi” olduğunu söyledikten sonra, şu önemli sonuca gelir: “Anlağı bir çerçeve değil de bir gücüllük, bir yapı değil de bir diriklik olarak tasarlamak daha yararlıdır. Bilimsel yöntemlerin gereklerine uyduğu zaman, deneyimi betimlemek için seçtiği dil hangisi olursa olsun, düşüncenin her yerde aynı yaklaşımı benimsediği bir gerçektir. Bu anlamda, dilin kendisinden değil, özel dilsel yapılardan bağımsız duruma gelir. Çin düşüncesi *tao, yin, yang* gibi fazlasıyla özgül ulamlar üretmiş olabilir, bu durum özdekçi eytişim ve kuantum mekaniğinin kavramlarını özümleme yeteneğini azaltmaz, çincenin yapısı da buna bir engel oluşturmaz. Hiçbir dil anlağın etkinliğini kendiliğinden ve kendi başına kolaylaştırmaz, kendiliğinden ve kendi başına engellemez”[31]. Öte yandan, mantığın, göstergebilimin, vb. olguları daha kesin bir biçimde açıklayabilmek için gene dilin içinde, “uygun bir yapay dil”, ya da “üst-dil” oluşturduğunu ve her dilin buna olanak verdiğini de biliyoruz[32].

Bu durumda, işin içine bireysel ve toplumsal etkenlerin de girdiğini belirtmek gerekir. Benveniste de yazısının sonunda bunu yapar: “Düşüncenin gelişimi dilin özel doğasından çok, insanların yeteneklerine, ekinin genel koşullarına, toplumun düzenlenimine bağlıdır. Ama düşüncenin olanaklılığı da dilsel yeteneğe bağlıdır, çünkü dil anlamla biçimlenmiş bir yapı, düşünmekse dilin göstergelerini kullanmaktır”[33].

Ama düşünmek dilin göstergelerini kullanmak olduğuna göre, şu ya da bu biçimde onun ulamlarını aşma olgusu “dilin kendisinden değil, özel dilsel yapılardan bağımsız duruma gelme” olgusuyla açıklanabilir mi? “Evet, açıklanabilir”, diyorsak, o zaman adını andığımız tüm büyük dilbilimcilerin, özellikle de Benveniste’in dillerin farklılığına ilişkin kesinlemeleri nerede kalır? Aristoteles düşüncenin evrensel ulamlarını

ararken kendi dilinin ulamlarını belirlemekle kaldıysa, “özdekçi eytişim ve kuantum mekaniğinin kavramlarını” özümleyebilmesini bugünün Çin düşüncesinin eskil Yunan düşüncesinden üstünlüğüyle mi açıklayacağız? Böyle bir açıklamayla yetinirken, hatta Aristoteles’in yanılgısından Çin düşüncesinin açılımına gelirken, dili bir yana bırakmış olmaz mıyız? Daha da çoğaltabiliriz bu soruları. Ama gene sözünü ettiğimiz dilcilerin ortaya koyduğu bir dilsel olgu kuşkularımızı silmeye yeter: diller sözdizimsel açıdan birbirlerinden ayrıldıkları gibi içeriksel açıdan da birbirlerinden ayrılırlar. Martinet’nin “Dil gerçeğin bir kopyası (ya da çıkartması) değildir”[34] saptaması tüm dillerin ortak bir özelliğini ortaya koyarken, onların farklılığını da ortaya koyar, çünkü bizi her dilin gerçeği olduğu gibi değil, kendince, yani başka dillerden farklı biçimde bölümleyip kesitlediği, bir başka deyişle “ulamlara ayırdığı” gerçeğine götürür. Örneğin suların bölümlenimi dilden dile önemli ayrılıklar gösterir, renklerin bölümlenimi de öyle. Hjelmslev’in ağaç ve orman bağlamında üç Batı dili arasında belirlediği farklılıkları gösteren çizgeyi türkçenin bölümlemesini de ekleyerek sunarsak, sanırım, konu kendiliğinden aydınlanır[35]:

danca	almanca	fransızca	türkçe
	Baum	*arbre*	*ağaç*
Holz	*bois*		*odun*
trae			*koru*
skov	*Wald*	*forêt*	*orman*

Buna karşın, dillerin başka başka kesitlemeleri, başka başka ulamları da yansıtmaya elverişli olduğunu eklersek, sorunun olumlu yanıtını vermiş oluruz. Ama söz konusu işlemin gerçekleştirilmesinin, Hjelmslev’in söylediği gibi, “kişilerin yetilerine” ve “ekinin genel koşullarına” bağlı kaldığını da unutmamak gerekir.

Kasım, 1999

TÜRK'ÜN İNGİLİZCE TUTKUSU

Bir ay kadar oluyor, Melih Aşık, *Milliyet*'teki ünlü köşesinde, üniversitelerimizin ağlatıyla güldürü arasında sürüp giden sorunlarından birini getiriyordu önümüze (2. 10. 2010): Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nde ingilizce öğretiminin bir "eğitim katliamı"na dönüştüğünü söyledikten sonra, bu yıl yaklaşık bin beş yüz öğrencinin İngilizce hazırlık sınıfını bir kez daha okuyacağını, bu arada, İletişim bölümlerinde okuyan 345 öğrenciden 315'inin hazırlık sınıfından birinci sınıfa geçemediğini, hazırlık sınıfında üst üste iki yıl başarısız olanların da üniversiteyle ilişkilerinin kesildiğini, uzun sözün kısası, Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nin Yabancı Diller Yüksek Okulu'nun tüm üniversiteyi kilitlediğini belirttikten sonra, yetkililerin, yani üniversite rektörlüğüyle Yüksek Öğretim Kurumu'nun bu duruma bir çözüm bulması gerektiğini yazıyordu. Kendisi bundan öte bir görüş belirtmiyordu ya, çözüm olsa olsa üniversitenin Yabancı Diller Yüksek Okulu'nu hizaya getirerek öğretim üyelerinin bol keseden not vermelerini sağlamak ya da öğretim izlencesini kuşa benzetmek olabilirdi.

Bana öyle geliyor ki bu konuda sorumlu tutulabilecek en son kurum üniversitenin Yabanci Diller Yüksek Okulu. Bu okulların temel ereği üniversite öğrencilerine seçtikleri dilde kendi dallarında yazılmış bilimsel yapıtları okuyup anlayabilecek, gene dallarıyla ilgili bir konuşmayı iyi kötü izleyebilecek bir duruma getirmek. Bu da, önceden belli bir birikimi olmadıkça, her babayiğidin bir yıllık yabancı dil öğrenimiyle başarabileceği bir şey değil. Anadolu Üniversitesi'nin daha önce yeterli bir ingilizce öğrenimi görmemiş öğrencilerinin bu içinden çıkılmaz durumunun sorumluları da üniversitenin Yabancı Diller Yüksek Okulu'nun öğretim üyeleri olamaz. Ellerine bir izlence verilmiştir, onlar da bu izlencenin gereklerini yerine getirmekte ve gene önceden belirlenmiş bir öğretim yöntemini uygulamaktadırlar kuşkusuz. Sorunun kapsamı da sözü edilen üzücü durumun birtakım kişisel tutumların sonucu olmadığını göstermektedir. Eskişehir Anadolu Üniversitesi gibi nitelikli bir üniversitede yabancı dil öğretiminin bu denli sorunlu olması herhalde öğretim görevlilerinin acımasızlığından ya da öğrencilerin niteliksizliğinden değil, öğretim izlencesinin öteki üniversitelerinkinden daha yüklü, daha

kapsamlı, dolayısıyla daha ağır bir izlence saptanmış olmasındandır. Bu izlence de, yöneticilerin istemesi durumunda, kısa sürede değiştirilebilir.

Ama Türkiye'nin bir çelişkiler ülkesi olduğunu, Doğramacı hazretlerinin gerçekleştirdiği tarihsel üniversite devriminden sonra, çoğu üniversitelerimizin bu alanda dev adımlar attığını da biliyoruz. Kimi üniversitelerimiz ingilizce öğretim yapıyor, Anadolu Üniversitesi'nin bir ya da birkaç bölümünde öğretim dilinin ingilizce olduğunu işitmiştik. Belki de üniversitenin yöneticileri yavaş yavaş tüm fakültelerinde ingilizce öğretime geçmeyi düşündükleri için ingilizce derslerinin geri kalan tüm derslerden daha ağır olmasını istemişlerdir. Bu yeğlemenin şaşılacak bir yanı da yok bence. Neden derseniz, ingilizce birçok yurttaşımız, birçok aydınımız ve birçok üniversitemiz için gerçek bir aşka dönüşmüş durumda, ulaşılmaz kaldığı oranda büyüyor gözümüzde, gözümüzde büyüdüğü oranda da tüm değerleri gölgede bırakıyor, anadilimizi bile ona kurban ediyoruz. Kanıtı da ortada: 1950'lerde yazın dergilerinde, romanlarda, öykü kitaplarında kolay kolay türkçe yanlışına rastlamazdınız, bugünse kimi çok ünlü yazarlarımızın satışı yüz binleri aşan yapıtları türkçe yanlışlarıyla dolup taşmakta. Öğrencilerimizin anadillerini doğru dürüst kullanıp kullanmamalarını öğretim kurumlarımız pek de sorun etmiyor. Bu ulusun anadili türkçe her bilim dalının öğretilmesine, her türlü duygunun iletilmesine elverişli bir dil. *Dil devrimi ve sonuçları* adlı kitabımda da belirtmiştim, ünlü bir Alman dilbilimci, Max Muller, 1861'de yayımlanan *Dil bilimi üstüne* adlı yapıtında, "Türkçe öylesine uyumludur ki insanda bir bilginler kurulunun yaratımıymış gibi bir izlenim uyandırır", diye yazmış olan bir başka dilbilimciyi, büyük olasılıkla Fransız dilbilimci Pierre-François Viguier'yi andıktan sonra, "Hiçbir kurul böylesine güzel bir dil yaratamazdı", diye yazmıştı. Aynı yazar hâlâ yaşasa da bu günleri görseydi, "Hiçbir ulus da kendi anadilini Türkler kadar küçümsemezdi", diye eklerdi kuşkusuz, böylece de, bir kez daha, gerçeği dile getirmiş olurdu.

Hadi, "Batılı dilbilimciler yanılmışlar, dilimizin kusursuzluğunu fazla abartmışlar", diyelim, insanın en iyi kendi dilinde düşündüğünü, öğreneceğini en iyi kendi dilinde öğrendiğini, söyleyeceğini en iyi kendi dilinde söylediğini yineleyip duran uzmanlara da kulaklarımızı kapatalım, yabancı dil, öncelikle de ingilizce tutkumuzun Anadolu Üniversitesi'nde bunca nitelikli öğrencinin geleceğini karartmasını önemsemeyelim, ama kimi yandan çarklı üniversitelerimizin öğretim dili olarak ingilizceyi ya da başka bir Batı dilini seçmelerinde değil, her yanda karşımıza çıkıyor bu

yabancı dil tutkusu, yön değiştirmiş bir Osmanlı kalıtı ya da bir aşağılık karmaşası olarak her alana sızıyor. Bugün büyük kentlerimizin anacaddelerinde türkçe bir mağaza adına rastlamak her geçen gün biraz daha zorlaşırken, kimileri bastırılması olanaksız bir *x*, *q* ve *w* özlemi içinde bunca yıldır durup oturmuş yazımızı bile yozlaştırmaya kalkabiliyor, örneğin koca bir “inşaat şirketi” kuracağını muştuladığı bir yapılar bütününün adını lütfedip *Eksen* koyuyor, ama, daha kıyak ve daha çağcıl olacağını düşündüğünden olacak, *Exen* biçiminde yazıyor, bir başkası İstanbul’u *İstanblue*’ya dönüştürüyor. Nerdeyse tüm benzer kuruluşlar da kendilerine kıyak mı kıyak yabancı adlar seçiyorlar. Böylece *Royal Center*’lardan, *Airport Hill*’lerden, *Simplicity*’lerden (ben buluş diye buna derim işte!), *West Blocks*’lardan, *İstanbullounge*’lardan, *Mytowerland*’lerden, *Novus Residence*’lardan, *Aqua City*’lerden, *Bosphorus City*’lerden geçilmiyor. Patronlarımız yaratıcılığı *Kelebekia* ya da *Turquality* gibi kıyak mı kıyak adlar üretmeye kadar götürüyorlar.

Ama kimilerine bu kadarı da yetmiyor: sıra artık türkçenin yapısını da yerle bir etmeye gelmiş olmalı ki bir radyoda birileri ikide bir *“Haber Türk Radyo Medya Kritik programıyla devam edecek!”* diye yineleyip duruyor.

Hadi rastgele!

Aralık, 2010

[1] R. Jean, “Une Situation critique”, *Les Chemins actuels de la critique*, s. 181-187.

[2] Ataç başkalarına yol göstermek gibi bir amacı bulunmadığını sık sık yineler.

[3] R. Jean, *a.g.y.* , s. 181-187.

[4] Bkz. T. Yücel, *Tartışmalar*, YKY, 1993.

[5] Yapısalcılığın bir yazın akımı olmadığını belirtelim. T. Y.

[6] Gösteri, mayıs 1991.

[7] Bkz. R. Barthes, *Göstergeler imparatorluğu*, İstanbul, YKY, s. 9.

[8] Kitapta “izin veriyor”un yerinde “bırakıyor” var. Bir dizgi yanlışı olmalı.

[9] *Günce*’de böyle yazar. “Us doğruyu arar. Aldanabilir, aldatmağa kalkmaz”.

[10] Yapı Kredi Yayınları, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar dizisi, aralık 2003.

[11] Simgeciliği hazırlamış olan karamsar yazın okuluna (*l'école décadente*) bağlanan yazar ve ozanlara verilen ad.

[12] Fransa'da simgeciliği hazırlamış olan karamsar yazım akımından olanlar.

[13] Dilimize bundan sekiz yıl önce çevrilmiş olmasına karşın, yazın evrenimizde en ufak bir ilgi uyandırmadığına bakılırsa, daha nice başyapıt gibi *Tersine* de bizim için hiç yok hükmünde. (T.Y., 11.1.2011)

[14] *Tersine*, s.199-200.

[15] Bu yazı yazıldıktan epeyce sonra Sefa Kaplan’ın M. Salih Polat’la aynı kişi olduğunu öğrendim. Çamur atma biçimi daha da tiksindirici geldi bana.

[16] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.

[17] G. Gusdorf, *La Parole*, s. 58.

[18] “Yüksel ki yerin...”, *Salaklık üstüne deneme*, YKY., s. 60.

[19] F. Rastier, “Réalisme sémantique et réalisme esthétique”.

[20] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1962, s. 155.

[21] *a.y.*, s. 157.

[22] L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, s. 98.

[23] A. Martinet, “Une langue et le monde”, *Dilbilim*-V, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, 1980, s. 1.

[24] A. Martinet, *lents de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1961, s. 25.

[25] E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* I, Paris, Gallimard, 1966, s. 63.

[26] *a.y.*, s. 63, 64.

[27] *a.y.* , s. 64.

[28] *a.y.* , s. 64.

[29] *a.y.*, s. 65.

[30] A. Martinet, “Une langue et le monde”, s. 3.

[31] E. Benveniste, *a.y.*, s. 73, 74.

[32] A. J. Greimas, *Du Sens*, Paris, Le Seuil, 1970, s. 14.

[33] E. Benveniste, *a.y.*, s. 74.

[34] A. Martinet, *Eléments de linguistique générale*, s. 15.

[35] L. Hjelmslev, *a.y.*, s. 72.